المنظمة العربية للترجمة

أنطوان برمان

الترجمة والحرف
أو
مقام البُعد

ترجمة وتقديم

د. عز الدين الخطابي

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

الترجمة والحرف

الترجمة والحرف
أو مقام البُعد

لجنة اللسانيات والمعاجم:

بسّام بركة (منسّقاً)
حسن حمزة
سعد مصلوح
الطيّب البكّوش
علي أزرياح
سامي عطرجي

المنظمة العربية للترجمة

أنطوان برمان

الترجمة والحرف
أو مقام البُعد

ترجمة وتقديم

د. عز الدين الخطابي

مراجعة

د. جورج كتورة

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
برمان، أنطوان
الترجمة والحرف أو مقام البُعد/ أنطوان برمان؛ ترجمة وتقديم عز الدين الخطابي؛ مراجعة جورج كتورة.
208 ص. - (لسانيات ومعاجم)
ببليوغرافيا: ص 199 - 202.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-9953-0-1783-9
1. الترجمة. 2. التأويل. أ. العنوان. ب. الخطابي، عز الدين (مترجم). ج. كتورة، جورج (مراجع). د. السلسلة.
418.02

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبّر بالضرورة عن اتجاهات تتبناها المنظمة العربية للترجمة»

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113
الحمراء - بيروت 2090 1103 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، أيار (مايو) 2010

المحتويات

مقدمـــــة المترجم

بيان الترجـــمـــة

«... وقد نقلت كتب الهند وترجمت حكم اليونان وحوّلت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسناً وبعضها ما انتقص شيئاً. ولو حوّلت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن، مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئاً لم تذكره العجم في كتبهم التي وضعت لمعانيهم وفطنهم وحكمهم. وقد نقلت هذه الكتب من أمة إلى أمة ومن لسان إلى لسان، حتى انتهت إلينا وكنا آخر من ورثها ونظر فيها».

الجاحظ، **الحيوان**، الجزء الأول

شكلت أعمال المفكر الفرنسي الراحل أنطوان برمان (Antoine Berman) في مجال الترجمة[1] مرجعاً أساسياً، ليس بالنسبة إلى

(1) صدرت للمفكر الفرنسي أنطوان برمان (1942 ـ 1991) الأعمال الآتية: Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* ([Paris]: Gallimard, 1984); *La traduction et la lettre ou l'auberge du* = *lointain* (1985); «De la translation à la traduction,» *TTR*, vol. 1, no. 1 (1988); *Pour*

المهتمين بهذا الحقل فحسب، بل أيضاً بالنسبة إلى المفكّرين والباحثين في حقول الفلسفة واللسانيات والأدب والأنثربولوجيا. ذلك أن الترجمة، كما يراها برمان، هي طاقة ومنبع للخلق والإبداع؛ وبهذا المقتضى يمكنها أن تكون مكاناً لاستقبال الغريب [المتمثل في لغة الآخر الأجنبي وثقافته]، وهي أيضاً انفتاح وإنصات وتحاور وتفاعل مع الآخر؛ ويتعين عليها مناهضة النزعات المركزية العرقية والثقافية، فما هي أبرز ملامح التصور البرماني للترجمة؟

1 ـ مناهضة التمركز العرقي

عمل برمان على بلورة تصور مناهض للتمركز العرقي في الترجمة، بغرض الحفاظ على غرابة النص الأصلي. ويعرِّف الترجمة المتمركزة عرقياً (traduction éthnocentique) بكونها تلك الترجمة التي تُرجع كل شيء إلى الثقافة الخاصة للمترجم وإلى معاييرها، معتبرة كل ما يخرج عن إطارها [أي كل ما هو غريب (étranger)] سلبياً، يتعين إخضاعه وتحويله إلى المساهمة في إغناء هذه الثقافة. ولا ينفصل التحويل عن التمركز العرقي، فهو تلك العملية التي تحيل إلى نص متولد عن التقليد والمحاكاة الساخرة والاقتباس والانتحال، أي كل نوع من التحويل الشكلي الذي يحدث انطلاقاً من نص آخر موجود سلفاً[2].

---

une critique des traductions: John Donne ([Paris]: Gallimard, 1994), et *L'âge de la traduction: «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire*, texte établi par Isabelle Berman; avec la collaboration de Valentina Sommella (Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2008). =

وقد أعيد نشر كتاب *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain* بدار النشر Le Seuil سنة 1999 وهي الطبعة التي اعتمدنا عليها.

(2) انظر ص 47 ـ 48 من هذا الكتاب.

وقد وقف برمان عند بعض مضار هذا التحويل، ومنها: العقلنة، التوضيح، التطويل، التبسيط، التفخيم، الاختصار، المجانسة، حذف الإيقاع، حذف وجوه التنسيق الجزئية للنص، إزالة تعالقات الألفاظ الخفية، إزالة الارتباطات اللغوية الخاصة، حذف العبارات المألوفة والعبارات الجاهزة ومحو المستويات اللغوية[3]. وهذه العمليات لا علاقة لها بالترجمة الحرفية، لأنها تشوّه النص الأصلي وتبعده عن مقاصده. لذلك، فإن «ترجمة الحرف» ستكون بمثابة تجاوزِ هذه «الانحرافات»، لأنها تسعى إلى أن تكون **أمينة** تجاه الأصل، قدر المستطاع، فما المقصود بهذه الترجمة؟

حاول برمان، إبراز مفهومه للترجمة الحرفية، من خلال نماذج ترجمية لكل من شاتوبريان (Chateaubriand) وهولدرلين (Hölderlin) وكلوسوفسكي (Klossowski) مبيناً أن الترجمة الحرفية الحقيقية، وليست الناسخة أو المكررة لعبارات الأصل بشكل ساذج، هي التي تسمح بتجاوز معضلات تحويل الأصول وتشويهها.

تقوم ترجمة الحرف على مبدأ أساسي، وهو ترجمة العمل الأجنبي بشكل لا يجعلنا نحس بأن هناك ترجمة، أي بشكل يعطي الانطباع بأن المؤلف كان سيكتب الشيء نفسه، لو أنه كتب نصه باللغة المترجمة. ولذلك، فإن الترجمة الحرفية، غير المتمركزة عرقياً، تقتضي عملاً دؤوباً على اللغة المترجمة كما تقتضي إبداعية من طرف المترجم، فالحَرْفية (littéralité) بهذا المعنى تشتغل على مستوى نسَق اللغة ونسَق النص، وبهذا فإن الترجمة الحرفية لا تعيد إنتاج الأصل المصطنع، بل المنطق المتحكم في هذا الاصطناع، وهو ما دعاه برمان بالغاية النهائية لهذه الترجمة ذات الأبعاد الأخلاقية والشعرية والفلسفية.

---

(3) انظر ص 76 و94 من هذا الكتاب.

حينما نتحدث عن الترجمة، نستحضر دوماً مسألة الأمانة والخيانة، وذلك هو البعد الأخلاقي، ففي هذا المجال، يكون المترجم مأخوذاً بروح الأمانة والدقة؛ وهو شغف أخلاقي وليس أدبياً ولا جمالياً. ويتمثل هذا الفعل الأخلاقي في الاعتراف بالآخر وتقبله [ضدّ التمركز العرقي]. ولا ينفصل هذا البعد الأخلاقي عن البعد الشعري الذي دعاه ميشونيك (Meshonnic) بـ **شعرية نحو النص** ودعاه برمان بـ «جسدية الحرف» التي تسمح بإبراز أناقة وحيوية وقوة النص المترجم، أي تسمح كما قال غوته (Goethe) بـ «تجديد شبابه» (Verjungung). وطبعاً، ونظراً إلى وجود علاقة بين الترجمة والحقيقة، فإن البعد الفلسفي يظل حاضراً بقوة، كما أكد ذلك كل من هولدرلين وبنيامين[4] (Benjamin) من منطلق أن المترجم يميل أحيانا إلى تجاوز تعددية الألسن بما في ذلك لسانه الخاص، بحثاً عن «لغة خالصة». وينطوي هذا الأمر، على محاولة المترجم المعني، تدارك النقص الذي قد يوجد بلغته، معتقداً أنَّ اللغة التي يترجم منها، تفوق لغته الخاصة، تركيبياً ومعجمياً. [وهذا هو حال النماذج الثلاثة التي أشرنا إليها، نماذج هولدرلين مترجم سوفوكليس (Sophocle)، وشاتوبريان مترجم ميلتون (Milton) وكلوسوفسكي مترجم فرجيل (Virgile)، والتي حللها برمان بعمق في هذا الكتاب].

إن هذه المعطيات، تسمح لنا بالانفتاح على مجموعة من القضايا المتعلقة بالترجمة، مثل مسألة الأمانة والخيانة وأخلاقية الترجمة وعلاقتها بالتأويل.

---

(4) انظر الفصل الرابع من الكتاب: «هولدرلين أو الترجمة كتجلٍّ»، وانظر أيضاً النص الهام لفالتر بنيامين وعنوانه «مهمة المترجم» في: Walter Benjamin, «La tâche du traducteur,» dans: Walter Benjamin, *Mythe et violence* (Paris: Denoël, 1971).

2 ـ عن الأمانة والخيــانــة

في مؤلفه الهام، الموسوم بـ **التعرف على الغريب**[5] (*L'épreuve de l'étranger*) رأى برمان أنّ وضعية الترجمة ليست غير مريحة فقط، بل تعتبر مشبوهة أيضاً، سواء لدى الجمهور المتلقي أو لدى المترجمين أنفسهم. وتساءل بهذا الصدد: «كيف يمكن اليوم، استخدام المثل الإيطالي الشهير «الترجمة خيانة» للتشهير بالترجمة، على الرغم من بروز أعمال مترجمة رائعة؟»، ليستدرك على الفور قائلاً: «إن مجال الترجمة مازال يثير مسألة الأمانة والخيانة، فأن نترجم، كما يقول فرانز روزنفايغ (F. Rosenzweig)، معناه أن نخدم سيدين؛ وتلك هي استعارة الخادمة الموجودة في وضعية غير مريحة فالأمر يتعلق بخدمة العمل المترجم والمؤلف واللغة الأجنبية [وذلك هو «السيد» الأول] وخدمة الجمهور ولغة الترجمة [وذلك هو «السيد» الثاني]، وهنا يبرز ما يمكن تسميته بمأساة المترجم[6]. يجب أن نفهم «المأساة» في مدلولها المأزقي: فإذا اختار المترجم أن يكون «سيده» متمثلاً في المؤلف والعمل المترجم واللغة الأجنبية؛ وعمل على فرض هذه العناصر جميعها على فضائه الثقافي [على الرغم من طابعها الأجنبي]، فإنه سيبدو كخائن في أعين ذويه. أما إذا اكتفى باقتباس العمل أو محاكاته، وبكلمة موجزة: بتحويله، فإنه سيخون حتماً هذا العمل وبالتالي جوهر الترجمة ذاته الذي يتمثل في الالتزام بالصورة اللفظية للأصل الأجنبي [الغريب] والالتزام بالحرفية في نقله.

وهذا سبب من بين أسباب امّحاء المترجم وتواريه بتواضع

(5) Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.*

(6) المصدر نفسه، ص 15.

كبير، خلف الأعمال الأجنبية، بل عدم تخلصه من تهمة الخيانة، على الرغم من كل المجهودات التي يبذلها لنقل النص بأمانة. ولتجاوز هذا الوضع المأزقي والمكبوت للترجمة، سيؤكد برمان أن الهدف الأساسي لكل ترجمة، هو إقامة علاقة مع الآخر [المختلف والغريب] على مستوى المكتوب وإخصاب الثقافة الخاصة عبر تلاقحها مع الثقافة الأجنبية. يقتضي هذا الهدف خلخلة البنية المتمركزة عرقياً داخل الثقافات والمجتمعات التي تريد أن تجعل من ذواتها كيانات خالصة غير ممزوجة، على اعتبار أن كل ثقافة تسعى إلى أن تكون مكتفيةً بذاتها حتى تتمكن عبر هذا الاكتفاء المتخيَّل، من بسط إشعاعها وسيطرتها على الثقافات الأخرى[7].

إن الترجمة تستدعي إقامة علاقة تبادلية وتفاعلية بين الذات والآخر، وإلا فقدت أساس وجودها، فهدفها الأخلاقي يتناقض مع الهدف الاختزالي للثقافة المتمركزة عرقياً. وما الذي يقصده برمان بأخلاقية الترجمة؟

3 ـ حول أخلاقيــة الترجــمة

يقول برمان: «إن الترجمة تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية، فهي ترغب عبر ماهيتها ذاتها، في جعل الغريب منفتحاً كغريب على فضائه اللساني الخاص. ولا يعني هذا، أن الأمور تمت تاريخياً ودوماً على هذا الشكل، بل على العكس، إن الغاية التملكية والاستحواذية المميزة للغرب، غالباً ما عملت على خنق الميل الأخلاقي للترجمة، لأن **منطق عين الذات** (logique du même)، كان هو المنتصر دائماً. ومع ذلك، فإن فعل الترجمة يرتبط

(7) المصدر نفسه، ص 16.

بمنطق آخر، هو منطق الأخلاق. لهذا نقول مستعيرين عبارة جميلة لشاعر جوَّال: إن الترجمة هي في ماهيتها «مقام البعد»[8].

وعلى هذا الأساس، لا يمكن أن تعرَّف الترجمة فقط بألفاظ التواصل وتبليغ الرسائل، كما إنها ليست نشاطاً أدبياً وجمالياً خالصاً، فالكتابة والتبليغ يكتسبان معناهما عبر الهدف الأخلاقي الذي ينظمهما. وتتمثل إحدى المهام الأساسية لنظرية الترجمة، في تحديد هذا الهدف الأخلاقي بالضبط وبالتالي في إخراج الترجمة من الشرنقة الأيديولوجية التي توجد فيها. «لكن هذه الأخلاقية الإيجابية تفترض بدورها شيئين اثنين وهما: الأخلاقية السلبية والممارسة التحليلية. تعني الأخلاقية السلبية نظرية في القيم الأيديولوجية والأدبية، وهدفها هو صرف الترجمة عن مقصدها الحقيقي [. . .] وأنا أسمّي ترجمة رديئة، تلك التي تقوم بنفي ممنهج لغرابة العمل الأجنبي، بحجة التبليغ»[9].

إن الأخلاقية السلبية في حاجة إلى متمم لها إذاً، وهي الممارسة التحليلية للترجمة. وبالنسبة إلى برمان، فإن الأمر يتعلق بتحليلية ذات معنى مزدوج. هناك تحليل لنسق تحريف النص الأصلي، جزءاً جزءاً، وهو تحليل بالمعنى الديكارتي، لكن هناك أيضاً تحليل بالمعنى السيكولوجي، على اعتبار أن هذا النسق لاشعوري، وهو يتجلى عبر ميولات وقوى تحرف الترجمة عن هدفها الخالص. لذلك، فإن التحليلية (analytique)، تسعى إلى إبراز هذه القوى والكشف عن مرتكزاتها. وهي تهم في المقام الأول، الترجمة التحويلية والمتمركزة عرقياً، حيث تمارس القوى التحريفية بكل حرية وتدعم ثقافياً وأدبياً.

---

(8) انظر ص 102 ـ 104 من هذا الكتاب

(9) Berman, *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin, p. 17.*

وهكذا، مع برمان، فإنّ من اللازم أن تنضاف الممارسة التحليلية إلى أخلاقية الترجمة. ذلك أن «المترجم مطالب بالقيام بممارسة تحليلية، يكتشف من خلالها الأنساق المشوهة التي تهدد بطريقة لاواعية اختياراته اللسانية والأدبية. وتنتمي هذه الأنساق إلى سجلات اللغة والأيديولوجيا والأدب ونفسية المترجم إلى الحد الذي يمكن معه الحديث عن تحليل نفسي للترجمة، مثلما كان باشلار (Bachelard) يتحدث عن تحليل نفسي للعقل العلمي، ففي الترجمة، كما في العلم، هناك المجاهدة نفسها والعملية نفسها المتمحورة حول الذات»(10).

من الممكن أن تقدم هذه الممارسة التحليلية، معلومات عن العمل المترجم وعن علاقته بلغته الخاصة وباللغة عموماً. وهي تعمل بذلك على شحن لغة النص المترجم أو لنقل على تجديد شباب هذا النص - بحسب تعبير غوته - حيث يتجدد العمل المترجم على مستوى منطوقه وتنبعث الإمكانيات الخفية للنص بما يزيده غنى. وهنا تطرح العلاقة بين عملية الترجمة والتأويل ويتبادر في هذا الإطار السؤال الآتي: ما هي أهمية وحدود التأويل في الممارسة الترجمية؟

4 - الترجمة والتأويل

أثناء حديثه عن إرادة الانفتاح على النصوص التراثية في الغرب [**الكتاب المقدس** والفلسفة الإغريقية مثلاً]، أقرَّ برمان بأن الضرورة أصبحت ملحّة لإعادة ترجمة هذه النصوص وقراءتها من جديد، اعتماداً على معطيات الفلسفة والهرمونيطيقا واللسانيات والتحليل النفسي والإثنولوجيا، فمهمة الفكر أصبحت «مهمة ترجمية»، ويكفي هنا استحضار قراءة هايدغر (Heidegger) للإغريق. فقد اعتبر هذا

(10) المصدر نفسه، ص 19.

المفكر الألماني أن الترجمة ليست فقط تأويلاً للنص (auslegung) ولكنها أيضاً تقليد تراثي (überlieferung). وبهذا المقتضى، فإن الترجمة تنتمي إلى أكثر الحركات حميمية في التاريخ[11].

إن ما يهمنا بهذا الخصوص، هو الارتباط الحاصل بين الترجمة والتأويل من منطلق أن فعل الترجمة مقترن بالفهم. وهذه هي الفكرة التي دافع عنها جورج شتاينر (G. Steiner) في مؤلفه الهام **ما بعد بابل** (*Après Babel*) وصاغها بشكل بليغ في عبارة وجيزة وهي: «أن نفهم معناه أن نترجم»[12] ففعل الترجمة يقتضي فهم وإدراك معاني النص الخاضع للترجمة، أي تفكيك رموزه ونقل دلالاتها إلى لغة أخرى[13]. وتكمن صعوبة النقل، كما هو معلوم، في الاختلافات بين اللغات وتفردها وتميز رموزها المعبرة عن العالم. وهذه هي «مشكلة بابل» [أي بلبلة الألسن]، فلكي يمر مضمون رسالة اللغة الأصلية ويتم استيعابه، يتعين على المترجم تفكيك رموزه وإخضاعها لسياقات ومقتضيات اللغة المستقبلة[14].

تبنى بول ريكور (P. Ricoeur) هذه الأطروحة معلناً عن اتفاقه التام معها، انطلاقاً من شعار: «قول الشيء نفسه بطريقة أخرى». وهو ما نقوم به عندما نعرِّف كلمة بالاعتماد على كلمة أخرى من نفس المعجم؛ وعندما نعيد صياغة حجة غير مفهومة، حيث نقول إننا نفسرها ونؤولها. والحال، إن قول الشيء نفسه بطريقة أخرى أو

---

(11) المصدر نفسه، ص 282.

(12) George Steiner, *Après Babel: Une poétique du dire et de la traduction,* trad. de l'anglais par Lucienne Lotringer et Pierre-Emmanuel Dauzat (Paris: A. Michel, 1998), chap. 1: «Comprendre c'est traduire,» pp. 29 et 90.

(13) المصدر نفسه، ص 17.

(14) المصدر نفسه، ص 64.

«قوله بصيغة أخرى»، هو من صميم عمل المترجم[15]. لذلك، فإن عملية الترجمة هي بمنزلة اكتشاف للآخر، أي للغته ولثقافته، وهي بسط لثنايا أفكاره وتفسيرها وتأويلها وإعادة صياغتها.

إن عملية الفهم هي في منزلة اختراق للنص؛ وهو ما انتبه إليه هايدغر حينما اعتبر الفهم كاستيلاء وكامتلاك وبالتالي كعنف: «لأن الفهم والتمثل والتأويل بالنسبة لهايدغر، تشكل مجتمِعةً صيغة هجومية موحدة وضرورية [...] وبخصوص الترجمة من لغة إلى أخرى، فإن مثل هذه الإستراتيجية هي عبارة عن غزو واستهلاك إلى حد الإنهاك»[16].

وإذا كان من غير الممكن تجنب الترجمة كفهم وكتأويل، فإنه لابد وأن يقترن ذلك بالعنف. وقد لخص هايدغر هذا الأمر بشكل بليغ قائلاً: «لأجل إدراك ما وراء الكلمات ودلالاتها، فلابد للتأويل من أن يستعمل العنف. لكن، لا يجب خلط هذا الأخير بالاعتباطية الخرقاء، فعلى التأويل أن ينشط ويقاد بقوة فكرةٍ ملهمة [روحية]. وقوة هذه الفكرة، هي التي تسمح للمؤوِّل بأن يغامر بالثقة في الانهمار السري لعمل ما، قصد التمسك بما لا يعبّر عنه، محاولاً العثور على التعبير المناسب. وهكذا تتأكد الفكرة الموجهة نفسها بفعل قوة إضاءتها»[17].

نستنتج من ذلك أن عنف التأويل يرجع إلى تضمُّن كل ملفوظ معاني عديدة؛ لذلك لا يمكن أن يستقر فهم المتلقين لنص معين

---

(15) Paul Ricoeur, «Le paradigme de la traduction,» *Revue esprit*, no. 253 (Juin 1999), p. 17.

(16) Steiner, *Après Babel: Une poétique du dire et de la traduction*, p. 405.

(17) Martin Heidegger, *Kant et le problème de la métaphysique*, introd. et trad. par Alphonse de Waelhens et Walter Biemel ([Paris]: Gallimard, 1953), p. 256.

على معنى واحد. كما إن المترجم لا يمكنه أن يتحرر من السياقات المحددة لفعاليته اللسانية والحجاجية والفكرية؛ وإن كان من الممكن أن يشعر بفقر لغته أمام الغنى اللغوي للعمل الأجنبي. مع ذلك، بإمكان الترجمة المساهمة في إغناء النص الأصلي وتجديد منطوقه، وهو ما سبقت الإشارة إليه بخصوص ترجمات هولدرلين وشاتوبريان وكلوسوفسكي [وأيضاً بودلير (Baudelaire) مترجم إدغار ألان بو (E. A. Poe)]. وبخصوص هذه النقطة الأخيرة، أثار دريدا (Jacques Derrida) فكرة طريفة حول الترجمة، مفادها أن النص المترجم يعتبر محظوظاً، كيفما كانت نوعية ترجمته؛ فليس المترجم هو المدين لصاحب النص الأصلي، بل إن هذا الأخير هو المدين لِمُتَرْجِمِهِ.

وعبر قراءة متعمقة لنص بنيامين الموسوِم بـِ **مهمة المترجم**، سيتوقف عند ثلاث أطروحات وهي:

1 ـ كون مهمة الترجمة لا ترجع في الأساس إلى نظرية التلقي.

2 ـ كون المآل الأساسي للترجمة ليس هو التواصل.

3 ـ كون العلاقة بين النص الأصلي والنص المترجم ليست عبارة عن تمثيل أو إعادة إنتاج، لأن الترجمة ليست صورة ولا نسخة[18].

وسيتساءل دريدا انطلاقاً من هذه الأطروحات: كيف سيتشكل النص الذي ستتم ترجمته في غياب التلقي والتواصل والتمثيل؟

---

(18) Jacques Derrida, *Psyché: Inventions de l'autre* (Paris: Galilée, 1987), p. 215.

وبأي معنى نتحدث عن التزام المترجم تجاه المؤلف؟ وفي أي شيء سيكون ملزماً؟ وما هي دلالة الدين (dette) والهبة (don) والبقاء والامحاء ضمن صيرورة الترجمة؟

بعد مناقشة معمقة لهذه الأطروحات والتساؤلات، سيظهر بأنه «لا شيء أكثر خطورة من الترجمة، فالهدف الأساسي لهذه الأخيرة ليس نقل هذا المحتوى أو ذاك، بل هو ملاحظة التلاؤم القائم بين اللغات وإبراز إمكانياتها الخاصة وتفاعلها في ما بينها في الآن نفسه؛ وذلك ما يدعوه بنيامين بـ «العلاقة الحميمية» بين اللغات. وتفيد هذه الحميمية وجود تقارب أصلي بين اللغات من منطلق أنها ليست غريبة عن بعضها البعض، بل هي، وبغض النظر عن صيرورتها التاريخية، متقاربة بشكل قبْلي (a priori) من حيث هدفها أو قصديّتها، أي ضمن ما تريد أن تقوله. فلكي يتم بلوغ هذه القرابة أو التقارب، يتعين التأمل في مفهوم الأصل، ليس في معناه التاريخي والطبيعي، بل في دلالته المجردة. ويتساءل دريدا في هذا الإطار أين يمكننا البحث عن هذا التقارب الأصلي؟ ليجيب، بأننا نراه معلناً ضمن ثني الأهداف (ploiement) وإعادة ثنيها (reploiement) وبسطها المشترك (co-déploiement). فعبر كل لغة، هنالك شيء ما مستهدف، يعتبر واحداً بالنسبة إلى كل اللغات؛ لكن ولا واحدة باستطاعتها بلوغه بشكل منفرد. فليس بإمكانها ادعاء بلوغه والوعد به إلا باستعمال مشترك لكل أهدافها القصدية المتكاملة والمتمثلة في اللغة الخالصة.

إن المستهدف داخل عملية الترجمة هي اللغة ذاتها كحدث بابلي وليست اللغة الكونية بالمعنى اللايبنتزي (Leibnizien) ولا حتى اللغة الطبيعية المتفردة، بل الكينونة اللغوية للسان (l'être langue de la langue)، أي تلك الوحدة من دون هوية ذاتية والتي مفادها أن هناك لغات وألسناً. إنها لغة الحقيقة التي لا تعني لغة حقيقية مطابقة

لمحتوى خارجي، بل لغة تحيل فيها الحقيقة إلى ذاتها فقط، أي الحقيقة كأصالة، سواء أكانت منتمية إلى النص الأصلي أم إلى النص المترجم[19].

هكذا، سيستخلص دريدا، كما استخلص بنيامين قبله، بأن الترجمة هي وحدها القادرة على إخراج اللغة الخالصة من سجنها والكشف عنها وتطويرها. لذلك سنظل نقول: «إن كل لغة تبدو ضامرة في وحدتها ونحيفة ومعاقة. وبفضل الترجمة، أي بفضل هذه الإضافة اللسانية التي تقدم عبرها لغة معينة وبطريقة متناغمة، ما تحتاج إليه لغة أخرى، فإن التلاقي بين اللغات يضمن نموها. ويتم الإعلان عن ذلك في عملية الترجمة، عبر خلود الأعمال أو النهضة اللامتناهية للغات»[20].

إن مثل هذا البقاء سيضيف شيئاً إلى الحياة، أكثر من البقاء على قيد الحياة، فالعمل المترجم لا يحيا لمدة أطول فقط، بل يحيا أكثر وأحسن، متجاوزاً إمكانات مؤلفه. وعلى الترجمة أن تساهم في تحقيق مطلب النمو والإشعاع والبقاء الصادر عن الأعمال واللغات. ذلك أن العمل الأصلي، كما يقول دريدا يطالب دوماً بالترجمة، حتى ولو لم يكن هناك مترجم قادر على الاستجابة لهذا الأمر الذي هو بمثابة رغبة داخل بنية الأصل، من أجل تفعيل التلاؤم والتلاحم بين اللغات، عبر تفاعل كل من الحرف والرمز والحقيقة[21].

وهذه نقطة هامة، أثارها برمان أيضاً في مؤلفه الجميل (نُشِر بعد وفاته) والموسوم بـِ **عصر الترجمة** (*L'âge de traduction*)، وهو

---

(19) المصدر نفسه، ص 232.

(20) المصدر نفسه، ص 233.

(21) المصدر نفسه، ص 221.

تعليق على نص «مهمة المترجم» (لبنيامين)[22]. وفي إطار حديثه عن ضرورة الترجمة وقيمتها، أقر بما يلي: «كان بنيامين يدرك مثلنا، بأن مقام اللغة مهدد أكثر من أي وقت مضى؛ وكان يرى مثلنا بأن الترجمة هي شكل من أشكال المحافظة على هذا المقام»[23].

وبهذا المعنى، تساهم الترجمة في تحرر الماهية الخالصة للغة، المتمثلة في الحرف، لأنها تتضمن طاقة إبداعية هائلة، تتحول بمقتضاها من نسخ أو تشويه أو خيانة لغة وثقافة الآخر، إلى مقام لاستقبال الغريب. وبالتالي، فإنها تعمل على تحقيق تلك الغاية الأخلاقية التي تحدث عنها كل من ريكور ودريدا ألا وهي الضيافة؛ والمقصود بها استقبال لغة أخرى بحفاوة داخل مقامها، مهما بَعُدَ.

وذلك هو الدرس الذي يقدمه لنا كتاب **الترجمة والحرف** الذي تبنّى شعار مناهضة كل تمركز عرقي في الترجمة، باسم الحوار والتفاهم والتفاعل بين اللغات والثقافات.

---

(22) Berman, *L'âge de la traduction: «La tâche du traducteur» de Walter Benjamin, un commentaire.*

(23) المصدر نفسه، ص 23.

توضيح من الناشرين

إعادة النشر

تقوم سلسلة النظام الفلسفي (l'ordre philosophique) لأول مرة، بإعادة إصدار نص سبق نشره. فقد صدرت الحلقة الدراسية لأنطوان برمان حول الترجمة، والتي عقدت بالمعهد الدولي للفلسفة سنة 1984، بمنشورات (Trans-Europ-Repress) في السنة الموالية؛ ضمن عمل جماعي مفقود حالياً وعنوانه: **أبراج بابل. مقالات حول الترجمة** (*Les tours de Babel. Essais sur la traduction*).

[وبالمناسبة، فإننا نعبر لجيرارد غرانيل (Gérard Granel) عن عميق شكرنا، على كل ما أسداه إلينا من مساعدة].

يتعلق الأمر في المقام الأول، ببحث بَلْوَرَ فيه أنطوان برمان مع المشاركين في الحلقة الدراسية، تصوراً عن تجربة الترجمة، معتمداً على مؤلفين ومترجمين وقراء ومنظرين، من القديس جيروم (Saint Jérôme) إلى كلوسوفسكي. ومن الممكن أن تساهم تأملات أنطوان برمان حول إعادة الترجمة [إذ من الضروري التمييز بين مكانين وزمانين للترجمة وهما: الترجمات الأولى وإعادة الترجمات]، في توضيح دلالة إعادة الإصدار. فالطبعة الأولى مؤسِّسة للثانية، وتعتبر

هذه الأخيرة أمينة لها، لكن بشكل مغاير. فهي تقدم نصاً جاهزاً بشكل أفضل، تمت مراجعته جزئياً من طرف المؤلف ويتسم بدقة أكبر من حيث الاستشهادات والإحالات ويعتبر بالخصوص، «ناضجاً» ومتشبعاً بعصارة مجموع أعمال المؤلف.

من جهة أخرى، تشكل هذه الحلقة الدراسية، بفضل جرأتها في تناول النصوص وحريتها المطلقة في التعبير، خطوة متقدمة، هي من أكثر الخطوات نجاحاً وحرية في ملامسة إشكالية الترجمة في تجلياتها المعاصرة والمتضخمة. وقد اقترح أنطوان برمان، في نفس العمل الجماعي، أول ترجمة فرنسية لمحاضرة شلايرماخر (Schleiermacher) الموسومة بـ «المناهج المختلفة للترجمة» والتي نعيد نشرها هنا، في الآن نفسه، تحت عنوان «المناهج المختلفة للترجمة»، مع نص آخر؛ وتم تقديم وإنجاز الملف والمعجم من طرف كريستيان بيرنر (Christian Berner) وصدر بمنشورات بوان بيلانغ (point-bilingue) في شهر تشرين الثاني/ نوفمبر، سنة 1999. ففي هذا النص قدم شلايرماخر تنظيراً للتناقض الحاصل بين الطريقتين الوحيدتين المتبعتين في الترجمة صاغهما على الشكل التالي: إما أن يريح المترجم المؤلف ويعمل على جذب القارئ نحو هذا الأخير؛ وأما أن يريح القارئ ويعمل على جذب المؤلف نحوه». وتعتبر الطريقة الثانية التي تمت مفهمتها في الحلقة الدراسية ذات نزعة مركزية عرقية (éthnocentrique) وتحويلية[*] (hypertextuelle) وأفلاطونية على طريقة القديس جيروم الذي التقط المعنى الرفيع

(*) قابلنا لفظة hypertextuel بتحويلي، مستأنسين بما ورد في مؤلف: طه عبد الرحمن، **فقه الفلسفة: الفلسفة والترجمة** (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1995)، ص 362-405، بخصوص التحويل الترجمي، وبالتحديد عندما أكد بأن التحويل يزيد على النقل، بمعنى أنه أخص منه، إذ كل تحويل نقل وليس كل نقل تحويلاً وأن الترجمة ذات طبيعة تحويلية بموجب **كيف** اللغات **وكم** المعاني، وأن=

(délié) للحرف [للنص] وأبعد الترجمة باعتبارها كذلك. أما الطريقة الأولى، المفضلة لدى الرومانسيين الألمان، فهي على العكس، قد عُنِيَتْ باللغة الأم أمام تأثير لغة أخرى وعالم آخر. وبهذا الصدد، تحدث فوكو (Foucault) عن ترجمة كلوسوفسكي **للإنياذة** (L'*Enéide*) قائلاً: «ستعكس الترجمة الحرفية، التأثير المباشر للغة اللاتينية على اللغة الفرنسية، فهي تسمح، في إطار الترجمة التي تم التفكير فيها لذاتها، بالتعرف على الغريب بل إنها تجعله منفتحاً كغريب، على فضاء لغته الخاص به.

وهذا الربط بين التجربة الشخصية للمترجم والدراسة التاريخية لأعلام الترجمة والبناء المفهومي المتجلي على مستوى الكتابة والتفلسف، هو الذي يجعل من عمل أنطوان برمان مرجعا ضرورياً.

العنوان

إن العنوان المقترح وهو **الترجمة والحرف أو مقام البعد**، يقدم صورة واضحة عن العمل برمته. وهو عنوان مزدوج من دون فواصل. فلا الجزء الأول المقترح من طرف المنظر (théoricien) ولا الجزء الثاني الذي يعود إلى شاعر جوال (troubadour)، يمكن أن يشكل عنواناً فرعياً للآخر. وبالرغم من أن الكتاب يعالج مسألة الترجمة الحرفية (littérale)، حيث جاء فيه ما يلي: «ننطلق من الأولية (axiome) الآتية وهي أن الترجمة، هي ترجمة الحرف، ترجمة النص باعتباره حرفاً»؛ إلا أن العنوان ينحرف عن هذا المسار ويصبح

= مظاهر التحويل متعددة، منها الكذب والتحريف والحذف والنقصان والزيادة والتقديم والتأخير والإخلال بالمعنى الخاص والعام؛ وواضح ان المراد بالكذب هنا هو ما يراد عند المحدثين بلفظ الخيانة [ص 364]. انظر أيضاً تحديد برمان للكلمة في الفصل الأول من الكتاب.

كالتالي: **الترجمة والحرف.** إنه اشتغال للترجمة على «الجسد الفاني» للحرف، بصلابته وتماسكه ومناهضته لكل تصنيف (antitypie)؛ ذلك أن الترجمة تعايش التجربة المتفردة للحرف [وهي تجربة مغايرة لعملية التحليل مثلاً]. فالحرف يلح ويلهم المترجم. وهو شيء آخر غير الكلمة؛ فهو المكان المسكون الذي تفقد فيه الكلمة تعريفها ويتردد فيه صوت «الوجود عبر اللغات». ولهذا الجمع أهميته، فهو يشير إلى أن الأمر لا يتعلق بالإنسان الأرسطي ولا بالإنسان الهايدغري فقط، هذا الحيوان المتوفر على عقل والسائر باتجاه اللغة، بل يتعلق أيضاً بالأشياء المتفردة والمتنافرة، فالقلب الحنون للغة الأم، كفضاء للاستقبال، هو إذاً، وكما أقر جويس (Joyce) بذلك، عبارة عن تعددية صوتية لهجية (polyphonie dialectale).

ألان باديو (Alain Badiou) - **إيزابيل برمان** (Isabelle Berman) **بربارا كاسن** (Barbara Cassin).

استهـــــلالات

إن الترجمة لا تُرى مثل العمل الأدبي، عندما تغوص، إن صح القول داخل الكتلة الغابوية للغة؛ لكن خارج هذه الكتلة وأمامها ودون ولوجها، تعمل على استدعاء الأصل في هذا الكتاب الفريد الذي يتردد عبره صدى عمل اللغة الأجنبية داخل لغتها الخاصة في كل مرة.

فالتر بنيامين

تفتح الترجمة النافذة كي تسمح لضوء النهار بالولوج، وهي تكسر القشرة كي نتمكن من تذوق الفاكهة؛ وتزيح الستار كي نمعن النظر في أقدس مكان، وترفع غطاء البئر كي نصل إلى الماء، مثلما أزاح يعقوب الحجرة التي كانت تغطي البئر، كي ترتوي أغنام لابان .*(Laban)*

مترجمو الكتاب المقدس المنسوب إلى الملك جاك

ويحب الأب، سيد العالم، قبل كل شيء، بأن يظلّ الحرف محفوظاً في تماسكه بعناية.

هولدرلين

مقام البعد[1]: مدخل

هذا النص هو عبارة عن نسخة منقحة بعض الشيء، للحلقة الدراسية التي انعقدت بالمعهد الدولي للفلسفة، في الربع الأول من سنة 1984. ويتضمن جزؤه الأول بالأساس، نقداً للنظريات التقليدية التي تتناول فعل الترجمة كإعادة محسنة (embellissante) [تجميلية (esthétisante)] للمعنى. أما جزؤه الثاني، فيحلل بعض الترجمات الكبرى المشهورة بِـ **حرفيتها**، بغرض الإحاطة بالاشتغال على الحرف المتضمن في فعل الترجمة، خصوصاً عند رفض هذه الأخيرة الانصياع للقاعدة المتمثلة في خدمة المعنى.

وخلال الحلقة الدراسية، أدت صيغة «الترجمة الحرفية»، إلى سوء فهم دائم؛ وتحديداً لدى المستمعين الذين كانوا مترجمين «محترفين». وبالنسبة إلى هؤلاء، تعني الترجمة الحرفية، القيام بترجمة النص «كلمة ـ كلمة». ويدعى هذا النوع من الترجمة لدى الإسبان (Traducción servil).

[إن الهوامش المشار اليها بأرقام تسلسلية هي من وضع المؤلف، أما تلك المشار اليها بـ (*) فهي من وضع المترجم].

(1) هذه العبارة هي للشاعر الجوال جوفري رودل (Jaufre Rudel).

وبعبارات أخرى، يوجد هنا خلط بين «الكلمة» و«الحرف». ويمكننا بكل تأكيد البرهنة على أن ترجمة حرف نص لا تعني بتاتاً ترجمته كلمة ـ كلمة؛ وهو ما سيتبين لنا بوضوح، من خلال نص إنياذة كلوسوفسكي الذي سنقرأُه.

ومع ذلك، توجد بعض الحالات التي يتداخل فيها الأمران معاً. ولدينا الحالة التي خصصها كل من فاليري لاربو (Valery Larbaud) وهنري ميشونيك (Henri Meschonnic) بخصوص ترجمة **الأمثال**. فقد تم الاعتماد على تجربة متشابهة من حيث المبدأ، مفادها أن أمثال لغة ما لها ما يرادفها داخل لغة أخرى. هكذا، فإن المثل الألماني: «يوجد الذهب في ثغر ساعة الصباح» يتطابق على ما يبدو مع المثل الفرنسي: «العالم في ملك من يستيقظون باكراً»(*). فترجمة المثل تعني إيجاد ما يرادفه [أي الصيغة المختلفة لنفس الحكمة]. لذلك، يجد مترجم المثل الأجنبي نفسه عند مفترق الطرق؛ فإما أن يبحث عن المرادف المفترض وإما أن يترجم المثل «حرفياً»، كلمة ـ كلمة، علماً بأن الترجمة الحرفية لا تعني نقل الألفاظ كما هي؛ إذ يتعين أيضاً نقل إيقاع المثل وطوله [أو قصره] وتجنيساته السجعية (allitérations) المحتملة... إلخ. لأن المثل يتوفر على صيغة محددة؛ ويتموقع عمل الترجمة تحديداً بين هذين القطبين، وهما ترجمة المثل الألماني كلمة ـ كلمة، والاحتفاظ بألفاظ «الذهب» و«الصباح» و«الثغر» [علماً بأننا لا تجد مرادفاً (équivalent) لهذا اللفظ الأخير في المثل الفرنسي]، وترجمة صيغة المثل التي يمكنها الضغط على اللغة الفرنسية لبلوغ أهدافها، مع تعديلٍ في بعض عناصر النص الأصلي.

(*) هناك مثل مغربي يقول «الفياق بكري بالذهب مشري» [الاستيقاظ مبكراً يشترى بالذهب]. ومن المؤكد أننا سنجد في عالمنا العربي صيغاً شبيهة له.

في روايته **أنا، الأسمى** (*Moi, le suprême*)، استشهد روا باستوس (Roa Bastos) بالمثل التالي:

A cada día le basta su pena, a cada año su daño.

ومن الممكن البحث عن مرادفات فرنسية لهذا المثل، لكنني اخترت ترجمة حرفية وحرة في الوقت نفسه وهي:

A chaque jour suffit sa peine, à chaque année sa déveine.

[لكل يوم ما يكفيه من عناء، ولكل سنة حظها السيئ].

لقد اختفى اللعب الجناسي المزدوج القائم بالأصل día/ pena, año/daño لكن تم تعويضه بجناس سجعي آخر وهو: /peine (déveine). وإذاً، فإن الأمر لا يتعلق بترجمة «خاضعة»، ترجمة كلمة بكلمة، بل بإبراز البنية الجناسية للمثل الأصلي بصيغة أخرى. بهذه الطريقة إذاً، يبدو لي الاشتغال على الحرف: فليس هناك تقليد حرفي ولا إعادة إنتاج [إشكالية (problématique)] بل هناك فقط اهتمام بلغة الدوالّ (signifiants).

لقد رفض أغلب المترجمين الذين شاركوا في الحلقة الدراسية مثلَ هذا «التصور». وبالنسبة إليهم، تعني الترجمة بالضرورة إيجاد مترادفات بعد المراجعة. وسنرى في ما بعد، ما هي مرتكزات هذا الاقتناع المعاند الذي أدى بأصحابه إلى رفض كل عمل وكل تأمل في الحرف. وقد يبدو نموذج الأمثال ضعيفاً لكنه رمزي بشكل كبير؛ فهو يبرز إشكالية الترادف برمتها. ذلك أن البحث عن المترادفات يقتصر معناه على وضع معنى ثابت وخاصية نموذجية يعبر عنها في مختلف الأمثال من لغة إلى أخرى، بل هو رفض إدراج **غرابة** (étrangeté) المثل الأصلي داخل اللغة المترجمة، مثل الثغر المليء بالذهب في ساعة الصباح الألمانية؛ وبالتالي رفض أن تكون اللغة

المترجمة هي «مقام البعد». إن الأمر بالنسبة إلينا، ينحصر في فرنسة (franciser) المثل، وهذا تقليد قديم.

وتعتبر الترجمة بالنسبة إلى المترجم المكون بهذه المدرسة، نقلاً للمعنى، وهي مطالبة في الآن نفسه، بجعل هذا المعنى **أكثر وضوحاً** وتنقيته من الغموض المقترن بغرابة اللغة الأجنبية. وتلك هي صيغة نيدا (Nida)، الشهيرة والمعروفة بشكل كاريكاتوري والموسومة بِـ «الترادف الديناميكي» (équivalence dynamique). والحال، أن هذه الصيغة تظل قبلة لكل من هبّ ودبّ من المترجمين. وتبدو كل محاولة للاشتغال على الحرف، سواء تعلق الأمر بميشونيك أو بكلوسوفسكي أو ببعض الترجمات لأعمال فرويد (Freud)، وكأنها ترجمة تجريبية (expérimentale). ومع ذلك، فمن القديس جيروم إلى فراي لويس دو ليون (Fray Louis de Léon) ومن هولدرلين إلى شاتوبريان... إلخ شكلت الترجمة الحرفية، الوجه الخفي و«القارة المستورة» لتاريخ الترجمة الغربية[2] ولكنها لم تشكل أبداً شيئاً تجريبياً. وعلى النقيض من ذلك، فإن النظرية العكسية هي التي تعتبر من حيث ماهيتها «تجريبية» [بمعنى تجريبية العلوم الحقة]، لأنها تقوم دوماً على رؤية منهجية.

(2) صحيح أن القديس جيروم تبنى نقد النزعة الحرفية لشيشرون (Cicéron)، لكنه أقر أيضاً بأن ذلك لا ينطبق «على الكتابات المقدسة حيث يعتبر نظام الكلمات نفسه لغزاً»، انظر: Valentín Garca Yebra, *En torno a la traducción: teoría, crítica, historia* (Madrid: Ed. Gredos, 1983), p. 67.

أما فراي لويس دو ليون فقد أقر ما يلي: «قد تكون الترجمة أمينة، إذا كان من الممكن اعتبار الكلمات المقترحة كمحاولات أخرى، لا أقل ولا أكثر؛ بحيث تحتوي على الجودة نفسها وشروط وتنوع المعاني التي تتوفر عليها النصوص الأصلية، من دون تقييد لمعناها ومبناها».

وأريد الآن، أن أتحدث باقتضاب عن **أفق** الخطاب (discours) حول الترجمة الذي أسعى إلى تبليغه والذي يتضمن نقداً للنظريات التقليدية وتحليلاً لبعض الترجمات الفعلية. ولا يتعلق الأمر هنا **بنظرية** من النظريات، بل بالأحرى، بتأمل سأوضح مدلوله بعد قليل. وأنا أرغب في التموقع بشكل تام خارج الإطار المفهومي (cadre conceptuel) المقدم من طرف الزوج «نظرية/ ممارسة» /théorie) pratique)؛ وتعويضه بالزوج «تجربة/ تأمل» /expérience) réflexion) . ذلك أن العلاقة بين هذين الطرفين الأخيرين، ليست هي علاقة الممارسة بالنظرية. فالترجمة كتجربة، باستطاعتها أن تنفتح على التأمل وأن تفهم في إطاره، وبصيغة أدق، هي في الأصل تأمل [باعتبارها تجربة]. وليس هذا التأمل وصفاً انطباعياً (impressionniste) للعمليات الذاتية لفعل الترجمة، كما إنه ليس عبارة عن ميتودولوجيا.

والحال، أن جزءاً هاماً من الأدب الغزير والمتكرر والمخصص للترجمة، ينتمي إلى هذا الصنف أو ذاك.

إن الخطاب الذي وضعنا خطوطه العريضة هنا، يتجذر داخل تجربة الترجمة أو لنقل داخل الترجمة كتجربة. وعن هذه الأخيرة قال هايدغر:

«أن نقوم بتجربة ونعيشها مع أي كان [. . .] معناه أن نجعله يتقدم نحونا ويلحق بنا ويرتمي علينا ويسقطنا أرضاً ويجعل منا شخصاً آخر. ولا تعني لفظة [نقوم] في هذه العبارة، بأننا فاعلون في هذه التجربة، بل تعني هنا، كما هو الأمر في صيغة **عايش المرض**، أي المرور عبره، وتحمل معاناته واستقبال ما يصيبنا عبر الخضوع إليه»[3].

تلك إذاً هي الترجمة، فهي بمثابة تجربة. إنها تجربة الأعمال

(3) Martin Heidegger, *Acheminement vers la parole*, collection tel, traduit par François Fédier ([Paris]: Gallimard, 1984), p. 143.

وكينونة ـ العمل (l'être-œuvre) وتجربة اللغات وكينونة اللغة (langue - l'être). وهي في الوقت نفسه تجربة خاصة بذاتها وبماهيتها. وبصيغة أخرى، تحضر في فعل الترجمة **معرفة** محددة، وهي معرفة متولدة ذاتياً (Sui generis). فليست الترجمة أدباً فرعياً (كما تم الاعتقاد في القرن السادس عشر)، ولا نقداً فرعياً (كما تم الاعتقاد في القرن التاسع عشر). وهي ليست لسانيات أو شعرية (poétique) مطبقتين كما ساد الاعتقاد في القرن العشرين). إنها ذات وموضوع معرفة خاصة بها. غير أن الترجمة لم ترفع أبداً [تقريباً] تجربتها إلى مستوى الكلام الممتلئ والمستقل، مثلما فعل الأدب، منذ المرحلة الرومانسية على الأقل.

وأنا أدعو التمفصل الواعي لتجربة الترجمة المتميزة عن كل معرفة مموضعة وخارجة عنها [وهي المعرفة التي بلورتها اللسانيات والأدب المقارن والشعرية]، بعلم الترجمة (la traductologie).

والأمر المؤكد، هو أن الباحثين في العلوم المنهجية والعلوم المقارنة[4] قد استولوا على هذه الكلمة المستحدثة (néologisme) نسبياً وكأن الأمر يتعلق بتخصص جديد يغطي حقلاً للموضعة (objectivation) لم يعره أحد الاهتمام إلى حد الآن. لكن مآل علم الترجمة شبيه بمآل علم الكتابة (grammatologie) وعلم الآثار (archéologie)؛ ففي الحالتين معاً، تم استعمال التحديدات المخصوصة لموضوع معين وتحويلها، للدلالة على شيء آخر، بحيث لم تعد حقلاً للمعرفة، بل فضاء مفتوحاً ودائراً للتأمل. ومن هذا المنظور، يتعين على علم الترجمة أن يعارض ما شرع في تسميته **بالترجمية** (traductique)، وهي من بين آخر التخصصات التي

---

(4) Danica Seleskovitch et Marianne Lederer, *Interpréter pour traduire*, traductologie; 1 (Paris: Didier, 1984).

تسعى مثل المعلوماتية (informatique) والإنتاجية (productique)... إلخ إلى ضم «عمليات الترجمة» لأنظمتها الحاسوبية (systèmes de computation).

وسيكون علم الترجمة بهذا المقتضى، هو تأمل الترجمة في ذاتها، انطلاقاً من طبيعة تجربتها. ونحن نشدد على لفظتي **التجربة والتأمل**، لأنهما تنتميان بشكل جليّ إلى المفاهيم المركزية للفكر الحديث. فمن كَنْت (Kant) إلى هيغل (Hegel) وهايدغر (Heidegger)، اعتبرت التجربة مفهوماً أساسياً في الفلسفة. ينطبق الأمر نفسه على التأمل، والحال أن الفترة التي عرفت صياغة هذه المفاهيم، وهي فترة المثالية الألمانية، هي أيضاً إحدى أعظم فترات الترجمة الغربية، مع شليغل (Schelegel) وتيك (Tieck) وهولدرلين وشلايرماخر وغوته (Goethe) وهمبولت (Humboldt). ولا تنفصل الترجمات العظيمة المنجزة في هذه المرحلة، عن التفكير الفلسفي الخاص بفعل الترجمة؛ فكل ترجمة عظيمة كانت أيضاً تفكيراً **محمولاً من طرف الفكر**. ذلك أن بإمكان الترجمة الاستغناء عن النظرية، ولكنها في حاجة دوماً إلى الفكر. ويتجلى هذا الأخير على الدوام، في أفق بنيامين (Benjamin) وروزنفايغ (Rosenzweig) وشاد فالت (Shade Waldt)؛ فقد كان هؤلاء يفكرون في الترجمة من خلال اللغة الفلسفية للتأمل والترجمة.

وماذا يعني كل هذا؟ أولاً، يتعين على علم الترجمة أن يتجذر بالضرورة داخل الفكر الفلسفي، من دون أن يكون «فلسفة للترجمة». وهو ليس تفسيراً ذاتياً (auto-explication) ولا فينومينولوجيا ساذجة لفعل الترجمة؛ إنه يتأسس على واقعة لم توضح بعد، لكن تم التلميح إليها من طرف بنيامين وهايدغر، وهي وجود تجاور ماهوي (proximité d'essence) بين الفلسفات والترجمة.

وقد اتضح حالياً، اهتمام الفكر الحديث بمشكلة الترجمة،

وبشكل أدق، بفضائها؛ وهو ما يلاحظ لدى بنيامين وهايدغر وغادمير (Gadamer) ودريدا [هذا من دون أن نذكر الفلاسفة التحليليين، مثل فتغنشتاين (Wittgenstein) وكواين (Quine)]. لكن، في ما وراء هذا التصور النموذجي الحديث [حيث أصبحت الفلسفة مع هايدغر، تعليقاً وترجمة في المقام الأول]، يوجد رباط قديم جداً بين فعل التفلسف (le philosopher) وفعل الترجمة (le traduire). ولا يسمح المقام بفحص هذا الأمر هنا.

ويشهد كل من بنيامين وهايدغر على هذا الرباط، حيث يقول الأول:

«إذا وجدت وبطريقة أخرى، لغة للحقيقة يُحتفَظُ فيها بالأسرار النهائية التي يسعى إليها كل فرد بسهولة وصمت، فإن لغة الحقيقة هاته ستكون هي اللغة الحقيقية. غير أن هذه اللغة التي يأمل الفيلسوف في استشعارها ووصفها بإتقان، تختفي بالضبط، وبشكل مكثف، داخل الترجمات [. . .] وتتموقع الترجمة، بالبذور التي تحملها من هذه اللغة، وسط الطريق بين الإبداع الأدبي والنظرية[5] (Lehre)».

أما هايدغر فيقول:

«كل ترجمة هي في حد ذاتها تأويل. وهي تحمل في كينونتها أسس التأويل وانفتاحاته ومستوياته الموجودة في الأصل والمجبرة على الصمت. وبدوره، فإن التأويل هو إنجاز الترجمة التي مازالت صامتة [. . .] ووفق ماهيتهما، فإن **التأويل والترجمة يشكلان شيئاً واحداً**»[6].

---

(5) Walter Benjamin, «La tâche du traducteur,» dans: Walter Benjamin, *Mythe et violence,* dossiers des lettres nouvelles, traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac (Paris: Denoël, 1971), p. 270.

(6) «*Heraklit,* G.A., Band 55, pp. 63-64,» dans: *Martin Heidegger*, cahier dirigé par Michel Haar, cahiers de l'herne, ISSN 0440-7273; 45 (Paris: Editions de l'Herne, 1983), p. 456.

ولأن علم الترجمة مطالب بأن يكون تأملاً وتجربة، فإنه لا يعتبر مادة تخصصية موضوعية، بل هو فكر الترجمة. ومن المؤكد أنه لا يسائل الترجمة **انطلاقاً** من الفلسفة [كما يفعل دريدا مثلاً]، لكنه يسعى من خلال تفسير المعرفة المتضمنة في فعل الترجمة، إلى إبراز ما هو «مشترك» بين هذا الأخير وبين «فعل التفلسف».

صحيح أن التأمل في الترجمة المتعددة يتبلور اليوم انطلاقاً من حقلين للترجمة على الأقل، لا تربطهما بالفلسفة على ما يبدو، أي علاقة مباشرة. فهناك أولاً، استمرارية التفكير في ترجمة **الكتاب المقدس**، كما تتجسد لدى ميشونيك. وثم هناك التجربة الحاسمة التي يقوم بها التحليل النفسي [في فرنسا وخارجها]، على الترجمة [وتحديدا على مصيرها] وعلى نصوصها المؤسسة. وفي كل مرة تتأكد من جديد [في نفس الاتجاه على ما يبدو]، العلاقة الأساسية بين الترجمة والحرف.

وبالنسبة إليّ، فإنني أسائل فضاء الترجمة، انطلاقاً من تجربة الترجمة المسماة بشكل غير دقيق أدبية (littéraire) [والحال أن الأمر يتعلق بترجمة الأعمال الإبداعية، بغضّ النظر عن أجناسها؛ وهي أعمال دنيوية (profanes) كما يسميها بنيامين مقابل النصوص المقدسة (sacrés)]؛ وانطلاقاً من الفلسفة، على اعتبار أن تجربتي الفلسفية، تتعلق بما هو حديث، أي بفكر متواجد داخل شبكة الترجمة [وذلك بالقدر الذي تعتبر الأعمال نفسها، في العصر الحديث كترجمة؛ وهو ما سأوضحه لاحقاً].

لكن، بينما تظل مساءلة التحليل النفسي للترجمة، مهتمة بالضرورة بتجربة الترجمة [وما تعانيه مع هذه الأخيرة، كما يقول هايدغر]. وبينما تؤدي مساءلة الترجمة المرتبطة **بالكتاب المقدس**، بشكل ما، إلى تأمل في الترجمة الشعرية [وهذا أمر مبالغ فيه حقاً]،

فإن علم الترجمة يعاين انطلاقاً من أرضيته، انفتاح حقل الترجمة برمته أمام ـ وفي ما وراء ـ ما يحمله لفظ الترجمة من تعالٍ (transcendant).

ومعنى هذا أولاً، أن طموح علم الترجمة هو رغم كل شيء التأمل في كلية «الأشكال» القائمة للترجمة، في حالة عدم تمكنه من بناء نظرية عامة حول هذه الأخيرة [أو على العكس في حالة البرهنة على أن مثل هذه النظرية لا يمكن أن توجد، لأن فضاء الترجمة خاضع للبلبلة (babélien)، أي أنه يرفض الكلية]. ويمكن لهذا العلم مثلاً [وفي ضوء ملاحظات دريدا بالأساس]، التفكير في ترجمة الحق (droit) [وهي الترجمة المسماة قانونية (juridique)]، وهي ترجمة أصيلة، لأننا نلاقي فيها، بشكل مغاير لما نجده في الأعمال الإبداعية، الحرف الذي يحدد معنى الترجمة ووضعيتها. وبإمكانه [بل يجب عليه] التفكير في الترجمة التقنية والعلمية. وفي الترجمية التي تعمل تدريجياً على صياغة الترجمة بشكل معلوماتي، من منطلق أن هناك روابط أساسية تجمع بين التكنولوجيا والترجمة. كما إن بإمكانه [بل يجب عليه] التفكير في ترجمة ما نسميه بـ «أدب الأطفال»، لأنه يشكل «نصف» الأدب وتبرز من خلاله علاقة عميقة جداً باللغة الأم أو بأمومة اللغة. ويمكنه أيضاً مساءلة تقاليد الترجمة بالمجتمعات غير الغربية [العالم الإسلامي، الصين، اليابان] والعودة بعد ذلك إلى تاريخ الترجمة الغربية... إلخ. هكذا، تعتبر هذه الإشارات الموجزة بمثابة الفضاء الطبيعي لعلم الترجمة.

وفضلاً عن ذلك، هناك **تجاوز للمعنى** مُتَضمَّن في لفظة «ترجمة» حيث يتم في كثير من الأحيان، الحديث عن الترجمة المحصورة (traduction restreinte) والترجمة المعممة (traduction généralisée). وقد انتقد ميشونيك بشدة هذا التجاوز للمعنى، كما هو

وارد لدى شتاينر (Steiner) وسير (Serres). صحيح أنه يتعين «التمسك» بالتجربة المحصورة [بين اللغات]، لأنها هي المعبرة بدقة عن فعل الترجمة. لكن هذا لا يمنعنا من الاستماع إلى الحديث المألوف [الذي يستعمل لفظة الترجمة «مجازياً» دوماً] وإلى مجموعة من الكتاب والمفكرين، من هامان (Hamann) إلى بروست (Proust) وفاليري (Valery) وروا باستوس (Roa Bastos) وباسترناك (Pasternak) ومارينا تسفيتايفا (M. Tsvétaïeva)، الذين لا تعني الترجمة بالنسبة إليهم «انتقال» النص بين اللغات فحسب، لكنها تعني أيضاً، وجود سلسة «انتقالات» أخرى بفعل الكتابة؛ وبشكل أكثر سرية بفعل الحياة والموت.

وقد كتبت مارينا تسفيتايفا ما يلي:

«إنني أرغب اليوم في أن يتحدث ريلكه (Rilke) من خلالي؛ ويسمى ذلك في اللغة المألوفة ترجمة. وكم تبدو الكلمة الألمانية (*nachdichten*) مميزة! حيث تتم متابعة آثار الشاعر وشق الطريق التي سبق أن شقها. هذا بالنسبة للفظة (Nach) [بعد]، لكن توجد أيضاً *(dichten)* [نظم]، المتجددة دوماً. هكذا فإن *(nachdichten)* تعني إعادة شق الطريق فوق آثار غطاها العشب في نفس اللحظة. لكن الترجمة تعني أيضاً شيئاً آخر. فنحن لا نعمل فقط على نقل لغة إلى لغة أخرى [اللغة الروسية مثلاً]؛ بل نقطع النهر أيضاً. وأنا أنقل ريلكه إلى اللغة الروسية، مثلما سيعمل يوماً ما على نقلي إلى العالم الآخر»(7).

---

(7) Rainer Maria Rilke, Boris Pasternak and Marina Tsvétaïeva, *Correspondance à trois: Eté 1926*, du monde entier, textes russes traduits par Lily Denis; textes allemands traduits par Philippe Jaccottet; poèmes de M. Tsvétaïeva traduits par Eve Malleret; coordination du texte français, Lily Denis ([Paris]: Gallimard, 1983), pp. 15-16.

أما روا باستوس فقد كتب ما يلي:

«لا يوجد سوى مجلد واحد. وعندما يموت الإنسان، فإن ذلك لا يعني أن الفصل قد نزع من صفحات الكتاب، بل يعني أنه ترجم إلى لغة أفضل. ويترجم كل فصل بهذه الطريقة»[(8)].

ويتجلى هنا **تجاوزٌ للمعنى**؛ ولا يمكن إرجاع هذا التجاوز، كما اعتقد شتاينر أو سير، إلى مغامرة مفهومية ولا إلى خلط اصطلاحي ولا إلى استعارة غير مناسبة. فهناك بالأحرى، ترجمة تخص ما **يمكن تسميته بالترجمة الأخرى التي تختفي بمعنى ما، داخل كل ترجمة**. وهو ما يتعين على علم الترجمة التأمل فيه، عند بلوغه قمة التفكير؛ وإلا لن يكون فعلاً علماً للترجمة بالمعنى المحول الذي لمحت إليه. إن فعل الترجمة يرتبط هنا بالفضاء الحديث للأدب حيث تصبح الروابط بين النقد والترجمة متضمنة جوهرياً داخل فعل الكتابة[(9)].

وأريد الآن إبداء ملاحظة أخيرة، قبل أن أفسح المجال لأول عبارة في هذه الحلقة الدراسية، ذلك أن كل ملاحظة أبديتها تخص وضع الخطاب المتعلق بالترجمة. وأنا أقصد به الوضع المؤسساتي والطريقة التي يمكن لهذا الخطاب من خلالها أن يؤسس لنفسه **مكاناً**

---

(8) Augusto Roa Bastos: *Moi, le suprême*, traduit de l'espagnol paraguayen par Antoine Berman (Paris: P. Belfond, 1977), pp. 421-422, et *Moi, le suprême*, le livre de poche; 3048. Biblio (Paris: Librairie générale française, 1985), p. 571.

(9) لا غرابة في كون أغلب الشعراء الكبار، منذ الفترة الرومانسية، كانوا أيضاً مترجمين؛ وفي كون بروست هو الذي قال: «إن واجب ومهمة الكاتب هما أيضاً واجب ومهمة المترجم».

انظر بهذا الصدد: Le temps retrouvé, texte établi Eugène Nicole (Paris: Le livre de poche, 1983), pp. 15-16.

إن الكتابة بالنسبة لبروست هي ترجمة تجربة يعتبرها ذاكرة لكل ما هو جوهري.

داخل الفضاء العام لنقل وتبليغ المعرفة بمجتمعنا. ويتلخص مبدأ علم الترجمة، في توقف مجال الترجمة على **قابلية خاصة للتعليم** (*enseignabilité propre*). وأنا أتحدث هنا عن مجال الترجمة وليس عن الترجمة ذاتها.

ومما لا شك فيه، أن نظرية الترجمة وتطبيقاتها [التقنية على الأقل]، تدرس هنا وهناك. لكن سبق أن أشرنا إلى أن الأمر لا يتعلق هنا بالنظرية ولا بالتطبيق؛ فهما يتوفران معاً على نمط تعليمي يحيل على الخطابات الوضعية. فهل بإمكان علم الترجمة المنفلت من هذا النمط، أن يشكل موضوعاً للتعلم؟ بكل تأكيد. وسيكون عموماً، شبيهاً بتعليم الفلسفة والتحليل النفسي. فمقتضى هذا التعليم سيتسم بالازدواجية، بحيث إن فضاء الترجمة سيكون فضاء متولداً بشكل ذاتي (sui generis) [وهو ما يعني وجود علم للترجمة]؛ كما سيكون من طبيعة بينية (interstitielle) بالرغم من أصالته. فلا توجد هناك **الترجمة** بالألف المعرفة، كما تؤكد نظرية الترجمة، بل هناك تعددية غنية وفضاء للترجمات يشمل كل ما يمكن ترجمته، أنى يكن. هكذا، فإن علم الترجمة لا يعلم الترجمة، بل ينمي بطريقة قابلة للنقل [أي بطريقة مفهومية]، تجربة الترجمة في ماهيتها التعددية.

ولسنا في حاجة هنا إلى التشديد على التوازي (le parallèle) الحاصل بين هذا العلم والتحليل النفسي والمسرح أو الفلسفة. وبهذا المعنى، فهو لا يهم المترجمين وحدهم، بل كل مَنْ هم داخل فضاء الترجمة، وأقصد بذلك، نحن جميعاً، باعتبارها قدرَنا.

باريس 15 أيار/ مايو 1985

الإعـــــلان عـــــن المســـــار

سننطلق من الأولية التي مفادها أن الترجمة هي ترجمة الحرف والنص باعتباره حرفاً. وسنعمل تدريجياً على توضيح هذه الماهية الحاسمة والقطعية للترجمة. لكن، قبل ذلك، لا بأس من الاستشهاد بنص رائع لألان (Alain)، يشير إلى هذه المسألة؛ ومما جاء فيه:

«أعتقد بأنه من الممكن دوماً، ترجمة شاعر، سواء كان إنجليزياً أو لاتينياً أو إغريقياً، بحيث تكون الترجمة حرفية من دون أي إضافة، مع الاحتفاظ بترتيب الكلمات، إلى درجة الإبقاء على بحر الشعر (mètre) وحتى على القافية (rime). وأنا شخصياً، نادراً ما قمت بذلك، لأن الأمر يتطلب وقتاً طويلاً قد يستغرق شهوراً والكثير من الصبر. ففي البداية، يتم إنجاز فسيفساء غير منظمة، تكون أجزاؤها غير مرتبة، يجمعها الإسمنت لكنه لا ينسّق بينها. ذلك أن العملية تحتاج إلى القوة والرونق وحتى العنف، بشكل يفوق التصور. هكذا يصبح العمل أكثر إنجليزية من الأصل الإنجليزي وأكثر إغريقية من الأصل الإغريقي وأكثر لاتينية من الأصل اللاتيني...»[1].

ومع ذلك، فإن مثل هذا التأكيد يصطدم على الفور، بواقعة كون أغلب المترجمين لم يهتموا، لا في الماضي ولا في الحاضر،

---

(1) Alain, *Propos de littérature* (Paris: P. Hartmann, 1934), pp. 56-57.

بهذه العلاقة بالحرف. ولا يقتصر الأمر على عدم اهتمام هؤلاء المترجمين، بل إن أغلب «نظريات» الترجمة التي تتأسس انطلاقاً من أعمالهم وتنظمها وتبررها أو تنتقدها، تدين ما تسميه باحتقار، الترجمة الحرفية أو «النزعة الحرفية» (littéralisme) فما بدا لملاحظة ألان الدقيقة، كقلب نابض وصعب لعملية الترجمة، اعتبرته هذه النظريات الأخيرة أمراً غير مقبول. ونحن لن نتوقف عند هذه الأخيرة، لأنها ليست سوى المظهر للصورة الأساسية والسائدة للترجمة الغربية، التي يخضع لها المترجم والمنظر في الآن نفسه. ويتعين علينا مساءلة هذه الصورة ولربما القيام، انطلاقاً من تجربة أكثر أصالة، بهدم ماهية الترجمة وليس الترجمة في **حد ذاتها**.

تتخذ الترجمة، ضمن هذه الصورة، ثلاثة ملامح، فعلى المستوى **الثقافي**، تعتبر ذات نزعة **مركزية عرقية**، وعلى المستوى **الأدبي** تعتبر **تحويلية**، ومن الناحية **الفلسفية** هي **أفلاطونية**. وتحيط هذه الماهية ذات النزعة المركزية العرقية والتحويلية والأفلاطونية المميزة للترجمة، بماهية أعمق، هي في الآن نفسه **أخلاقية وشعرية وتأملية**. ففي هذه المناطق الأكثر عمقاً، ترتبط الترجمة بالإتيقا وبالشعر وبالفكر؛ بل أيضاً، كما سنرى مع هولدرلين وشاتوبريان، بما هو ديني (religieux)، (وحتى لا نقول بالدين (religion)). لكن الإتيقا والشعرية والتأمل وما هو ديني، تتحدد بدورها بما ندعوه بِـ «الحرف»؛ لأن هذا الأخير هو فضاء لعبها. وهو ما يمكن رؤيته بوضوح لدى هولدرلين. ولبلوغ هذا البعد، يتعين القيام بهدم (destruction) ـ وأنا أستعير هذا المفهوم من هايدغر ـ تقليد الترجمة القائم على النزعة المركزية العرقية وعلى خاصيتها التحويلية والأفلاطونية. وسيكون عمل الهدم هذا، في ملامحه العريضة، شبيهاً بالهدم الهايدغري، الذي تلاه في مسار هذا المفكر، عمل ضخم على مستوى الترجمة.

لكن، إذا ما أردنا ألا يكون هذا الهدم مجرد عملية أيديولوجية أو نظرية، فإنه يتعين أن يكون مسبوقاً بتحليل ما يجب هدمه. ونحن ندعو هذا العمل القائم على التحليل والهدم في آن واحد [أي النقد بالمعنى الذي حدده شليغل] بـ «تحليلية الترجمة» (l'analytique de la traduction).

إن تحليلية الترجمة هي نقد النزعة المركزية العرقية والنزعة التحويلية (hypertextualisme) والنزعة الأفلاطونية (platonisme) التي تشكل الصورة التقليدية المميزة للترجمة بالغرب. إنها تدرس الخصائص العامة لهذه الملامح الأساسية الثلاثة والأشكال الملموسة التي تتخذها داخل الترجمة.

ونحن لن نتوقف في ما يلي بشكل عملي عند ما سميناه بِـ «النزعة الأفلاطونية» للترجمة[2]؛ لأن دراستها قد تذهب بنا بعيداً عن سياقنا.

تسمح التحليلية ذات الماهية السلبية، بالانفتاح على تأمل إيجابي في البعد الإتيقي، والشعري والفكري لفعل الترجمة. **كما يشكل هذا البعد الثلاثي، الجانب المقابل للبعد الثلاثي الخاص بالوجه التقليدي للترجمة.**

فمقابل الترجمة القائمة على المركزية العرقية، هناك الترجمة الإتيقية، ومقابل الترجمة التحويلية هناك الترجمة الشعرية.

---

(2) حللت في حلقة دراسية أخرى بعنوان «حقيقة الترجمة، حقيقة الفلسفة»، ما دعوته بـ «الترجمة الأفلاطونية». انظر بهذا الخصوص مقالتي الموسومة بـ «الماهية الأفلاطونية للترجمة»: Antoine Berman, «L'essence platonicienne de la traduction,» *Revue d'esthétique*, no. 12 (1986), pp. 63-73.

ومقابل الترجمة الأفلاطونية أو ذات المنحى الأفلاطوني، هناك الترجمة «التأملية».

لكن، من **أين** ننطلق لمقابلة الصورة النموذجية للترجمة بصورة أخرى؟ طبعاً لن ننطلق من مبادئ ولا من مفاهيم مجردة، بل من **تجربة تاريخية** لفعل الترجمة، لم تبرز كثيراً ولا يمكن أن تختزل في الصورة التقليدية للترجمة. وعلى مر القرون، نصادف ترجمات قليلة تعبر عن الماهية الإتيقية والشعرية والتأملية التي تحدثنا عنها، من القديس جيروم [جزئياً] إلى فراي لويس دو ليون؛ ومن هولدرلين إلى شاتوبريان ومن كلوسوفسكي إلى ميشونيك. ولا تعتبر هذه الترجمات «نماذج» بالنسبة إلينا، بل هي **منابع**. إنها بمثابة مصادر لتأملنا وأيضاً لعملنا الشخصي كمترجم. فنحن نسائل تقليد الترجمة، انطلاقاً من بعض الترجمات التي قامت بنفسها قبلنا، بإعادة النظر في هذا التقليد. وذلك هو أفقنا وأفق فالتر بنيامين الذي كان يفكر في الترجمة انطلاقاً من هولدرلين وستيفان جورج (Stefan George)، وأقصد بذلك، انطلاقاً من الترجمات التي قام بها هذان الشاعران لكل من بنداروس (Pindare) وسوفوكليس (Sophocle) وبودلير (Baudelaire). لذلك، سنعمل بعد مرور سريع بفضاء تحليلية وإتيقا الترجمة [تاركين شعرية وميتافيزيقا الترجمة جانباً]، على فحص ثلاث ترجمات وهي: ترجمة **أنتيغون** (*Antigone*) من طرف هولدرلين وترجمة **الفردوس المفقود** (*Le paradis perdu*) لشاتوبريان وترجمة **الإنياذة** (L'*Enéide*) لكلوسوفسكي. وهي الترجمات التي ستمكننا من مقاربة حقيقة الترجمة «الحرفية».

الفصل الأول
الترجمة المتمركزة عرقياً والترجمة التحويلية

سأدرس هنا صيغتين تقليديتين ومهيمنتين داخل الترجمة الأدبية وهما: **الترجمة المتمركزة عرقياً والترجمة التحويلية.**

وتمثل هاتان الصيغتان النمط المتبع لدى نسبة كبيرة من الترجمات المنجزة منذ عدة قرون. وتعتبران، بالنسبة إلى غالبيّة المترجمين والمؤلفين والناشرين والنقاد... إلخ، صيغتين عاديتين ومعياريتين (normales et *normatives*) للترجمة، غير قابلتين للتجاوز.

فلماذا يتعين علينا البدء بالتفكير في الترجمة، انطلاقاً من هاتين الصيغتين؟ الجواب هو أنهما مألوفتان أكثر ولأنهما كانتا السبب في إدانة الترجمة على مر الأزمنة. ولا يكتسي المثال المعروف: **الترجمة خيانة** (Traduttore traditore) أهميته، إلا من خلال نموذج الترجمة المتمركزة عرقياً والترجمة التحويلية.

1 ـ التمركز العرقي والتحويل النصّي

يعني التمركز العرقي هنا، إرجاع كل شيء إلى الثقافة الخاصة

(بالمترجم) وإلى معاييرها وقيمها واعتبار الخارج عن إطار هذه الأخيرة - أي الغريب - سلبياً، يتعين أن يكون ملحقاً ومهيأ للمساهمة في إغناء هذه الثقافة.

أما عملية التحويل، فإنها تحيل على كل نص متولد عن التقليد (imitation) والمحاكاة الساخرة (parodie) وتقليد الأسلوب والطريقة (pastiche) والاقتباس (adaptation) والانتحال (plagiat) أو كل نوع من التحويل الشكلي انطلاقاً من نص آخر موجود سلفاً.

وقد فحص جيرارد جينيت (Gérard Genette) في مؤلفه **الطرس**[1] (*Palimpsestes*) فضاء التحويل النصي، مدرجاً فصلاً موجزاً حول الترجمة. ذلك أن **الترجمة المتمركزة عرقياً هي بالضرورة تحويلية، والعكس أيضاً**. وقد قدم شاعر فرنسي من القرن الثامن عشر اسمه كولاردو (Colardeau) أحد أكثر التعريفات بساطة وإثارة للترجمة المتمركزة عرقياً حيث قال:

«إذا ما كان هناك فضل في عملية الترجمة، فسيكون هو تحسين النص الأصلي، قدر الإمكان وتجميله وامتلاكه وإضفاء نفحة وطنية عليه وتطبيع هذه النبتة الغريبة، بمعنى ما»[2].

ويبدو هذا التصور للترجمة الذي يسمح في فرنسا القرنين السابع عشر والثامن عشر بظهور الخائنات الجميلات (les belles infidèles) متجاوزاً. فنحن لم نعد، كما يقال، في عصر نحول فيه العمل الأجنبي على هوانا؛ مثلما فعل كوست (Coste) مترجم مؤلف جون لوك (J. Locke) الموسوم بـِ **بحث في الفهم الإنساني**

---

(1) Gérard Genette, *Palimpsestes: La littérature au second degré,* collection poétique (Paris: Editions du Seuil, 1982).

(2) Jean-Marie Van Der Meerschen, «La traduction française: Problèmes de fidélité et de qualité,» *traduzione tradizoine* (1986), p. 68.

(*Essai sur l'entendement humain*)، حيث سمح لنفسه بتعويض كلمات بأخرى، مثل تعويض كايوس (Caius) بتيثوس (Titus) والجوز بالمشمش وبحذف فقرة باعتبارها زائدة عن اللازم ومثيرة للسخرية أكثر مما ينبغي [انظر جوزيف دو ميستر (J. de Maistre)؛ وقد ذكره فاليري لاربو (Valery Larbaud)]. كان الذوق واللباقة والأخلاق التي كان ينظر إليها كجمالية للسلوك؛ تنظم عملية الترجمة. غير أن الزمن تغير؛ وأكثر من ذلك، فقد اختفت المعايير الأخلاقية وتقلص حجم التصحيحات والإضافات والإلغاءات والتعديلات من كل نوع وإن كانت لم تندثر تماماً. وإليكم هذا المثال المحير والطريف في آن واحد. ففي نصه المعنون بـ «مهمة المترجم»، كتب فالتر بنيامين ما يلي:

«لا توجد قصيدة على مقاس من يقرأها ولا لوحة على مقاس من يتأملها ولا سمفونية على مقاس من يسمعها».

ولربما صدم المترجم الفرنسي بهذه الجملة، فألغاها أو نسيها؛ وقد طبق ذلك على نص يعالج مسألة الترجمة الحرفية[3]! وكيفما كان الحال، فإن آلاف التعديلات الأكثر نفاذاً ودقة، قد تسمح بتأكيد تصور كولاردو، في ما وراء أنماط التحولات الفظة الخاصة بالعصر الكلاسيكي. فالترجمة المتمركزة عرقياً، تعتبر واقعة **تاريخية** بغض النظر عن كونها تعبر عن ميولات اختزالية مقترنة بكل ثقافة [مثل مراقبة وتصفية ما هو غريب، بغرض استيعابه]، ومن جهتي، سأعالجها من هذه الزاوية، لأنها تعتبر حاسمة بالنسبة إلى وعينا بالترجمة إلا أن هذا الوعي ليس معطى لازمانياً (intemporel)، بل هو منبثق من أرض «أركيولوجية».

---

(3) انظر: J. R. Ladmiral, «Entre les lignes, entre les langues,» *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no. 1 (1981), pp. 67-77.

2 ـ روما والقديس جيروم

نشأت الترجمة المتمركزة عرقياً في روما، إذ اعتبرت الثقافة الرومانية ثقافة ترجمة منذ بداياتها الأولى، فبعد المرحلة التي كان الكتّاب اللاتينيون يكتبون فيها باليونانية، جاءت الفترة التي تمت فيها ترجمة كل المتن المكتوب بهذه الأخيرة، بحيث يمكن الإقرار بأن عملية الترجمة الهائلة هاته، شكلت الأرضية الحقيقية للثقافة اللاتينية. وقد أنجزت من خلال الامتلاك الممنهج للنصوص والصيغ والألفاظ الإغريقية التي تم إخضاعها للاتينية، ففقدت خصوصيتها انطلاقاً من هذا التمازج. وهذا شكل من أشكال المزج الذي عرفته العصور القديمة المتأخرة. ويشرح لنا قاموس **روبير** (*Robert*) لفظة **مزج** (syncrétisme) كما يلي: «هو تأليف غير متماسك وخليط من المذاهب والأنساق.» وسنرى لاحقاً، كيف أن هذا **المزج** هو خاصية مميزة للترجمة المتمركزة عرقياً وللترجمة التحويلية. وللإشارة، فإن نفس المزج أوجد الفن الروماني، في المسرح وفي المعمار، وخصوصاً في صناعة التماثيل التي كانت نوعاً ما «ترجمة» للتماثيل الإغريقية. وهكذا، فإن الخاصية الرومانية (romanité) تحدَّد في جزء كبير منها بنزعة ترجمية (traductionnisme) مهيمنة وعديمة الذمة، كما نعتها نيتشه (Nietzsche) بشكل دقيق[4].

وقد وجدت ورشة الترجمة الإلحاقية (annexionniste) هذه «منظِّريها» في روما، في شخص كل من شيشرون (Cicéron) وهوراس (Horace)، لكن الصدى التاريخي للمبادئ المحددة من طرف هؤلاء المنظرين الوثنيين سيحصل بفضل القديس جيروم (Saint

(4) Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Le gai savoir* (Paris: Gallimard, 1967), pp. 99 sq.

Jérome)، ممثل روما المسيحية أو المسيحية الرومانية؛ حيث قام بترجمة **الكتاب المقدس** إلى اللاتينية [Vulgate]، وأرفق ترجمته بتأملات نظرية وتقنية متنوعة. هكذا سيعرف القديس جيروم هاته الترجمة كما يلي:

«Sed quasi captiuos sensus in suam liguam uictoris jure transposuit» «et non uerbum e uerbo, sed sensum exprimere de sensu».

«إذا كانت الترجمة عبارة عن إلحاق، فإنها ستكون إلحاقاً للمعنى»، وإذا كانت إحاطة بالمعنى، فإنها ستكون إلحاقاً بالضرورة».

ذلك هو تصور الترجمة الذي سيصبح بمثابة قاعدة في الغرب[5] فهاتان العبارتان تتكاملان في ما بينهما. وفي الحقيقة، فإن مبادئ القديس جيروم، وفي ما وراء شيشرون وهوراس، تعود إلى القديس بولس (Saint Paul) وإلى الفكر الإغريقي، أي إلى أفلاطون. صحيح أن هذا الأخير لم يتكلم عن الترجمة (على حد علمي)، لكنه أسس القطيعة الشهيرة بين المحسوس (le sensible) و«المعقول» (l'intelligible)، بين «الجسد» و«النفس». وتوجد هذه القطيعة أيضاً لدى القديس بولس من خلال التقابل الحاصل بين «الروح» التي «تحيي» و«الحرف» الذي «يقتل»[6].

ليس على الترجمة إلا العمل بالحرف الميت، فهي تسعى للإحاطة به، من أجل إدراك الروح الحية والمعنى. ومقابل التقليد اليهودي الذي يرتاب من الترجمة، تعتبر المسيحية ترجمة **الكتاب**

---

(5) انظر: Hans Joachim Störig, *Das Problem des Übersetzens* (Stuttgart: H. Goverts, [1963]),

(6) اعتبر نيتشه بأن المسيحية هي «أفلاطونية الشعب».

المقدس إلى كل اللغات واجباً مطلقاً (impératif catégorique)، لكي يصل النَّفَسُ (souffle) المنعش للروح إلى كل الأمم[7].

هناك إذاً دافع إلى الترجمة. ومقابل دافع الترجمة لدى روما الوثنية الهادف إلى تشكيل ثقافتها الخاصة عن طريق السلب والاقتباس والإلحاق، يبرز بقوة الدافع التبشيري (evangélisant) للمسيحية، إذ يتعين على كل شعب أن يسمع كلمة الله، ومن هنا تتحدد ضرورة الترجمة. إنها «ترجمة من أجل» (traduction pour)، وليست ترجمة صادرة عن (traduction par). ومنذ ذلك الحين، لم تتوقف هذه العملية، وهو ما قام به مؤخراً نيدا (Nida) في الولايات المتحدة الأميركية؛ فكما اتحد الدافع التبشيري في القِدَم بالنزعة الإلحاقية الرومانية، كذلك، فإن التبشيرية المترجِمة (l'évangélisme traduisant) لنيدا تتحد اليوم مع الإمبريالية الثقافية الأميركية الشمالية. ومن الناحية الفلسفية، فإن كل هذا يتأسس على القطيعة الأفلاطونية الكبيرة.

3 ـ بشرى قابليّة الترجمة الكونية

خصصت القطيعة الأفلاطونية المطبقة على الأعمال الإبداعية (œuvres) نوعاً من «النقل» (translation)، وهو نقل «المعنى» الذي يعتبر وجوداً في ذاته (être en soi) ونموذجاً مثالياً خالصاً (pure idéalité) وثابتاً (invariant) تنقله الترجمة من لغة إلى أخرى، تاركة جانباً غشاءها (gangue) الحسي أو جسدها، إلى الحد الذي يصبح فيه ما لا معنى له (insignifiant) هو الدالّ (signifiant). أضف إلى ذلك أن كل اللغات واحدة، لأن اللوغوس يسود عليها جميعها؛

(7) انظر: **الكتاب المقدس**، «أعمال الرسل،» الآيات 2 ـ 4.

وهو ما يؤسس الترجمة في ما وراء اختلاف هذه اللغات. ويتعين أن تستقر الترجمة في دائرة النموذج المثالي، وأن تبرهن على وجود هذا اللوغوس الخالص المشكل لكل لغة باعتبارها كذلك[8] ومن هنا، لن يتم فقط إنكار الاختلاط البابلي (confusion de Babel) «هذا الشبح المخيف لتعدد اللغات»[9]، بل أيضاً واقع كون هذه التعددية تتوفر على معنى ما. فالترجمة هي، إن صح القول، برهنة على وحدة اللغات. ومثلما كان القديس بولس يقول: «أيها الموت، أين هو انتصارك؟» كذلك تقول الترجمة: «يا بابل، أين هو انتصارك؟». إنها إذاً بشرى قابلية الترجمة الكونية[10].

4 ـ الإحاطة بالمعنى والتمركز العرقي

لكن، أين يتجلى «التمركز العرقي» لهذه الإحاطة الأفلاطونية بالمعنى؟ وكيف نعتبر هذا الإنكار لبابل [لِلْبلبلة] اختزالاً في الآن نفسه؟ إن الإقرار بكون هدف الترجمة هو الإحاطة بالمعنى، هو فصل هذا الأخير عن حرفه وجسده الفاني وقشرته الأرضية، فالترجمة إحاطة بما هو كوني وترك لما هو خصوصي. وتختلف الأمانة تجاه المعنى، كما هو الشأن بالنسبة إلى المؤمن والفيلسوف، عن الأمانة تجاه الحرف. نعم، إن الأمانة الأولى هي بالضرورة خيانة تجاه الحرف.

(8) انظر: Hermann Broch, *Création littéraire et connaissance,* bibliothèque des idées (Paris: Gallimard, 1966), p. 291.

(9) Court de Gébelin, cité in: Michel de Certeau, Dominique Julia et Jacques Revel, *Une politique de la langue: la révolution française et les patois: L'enquête de Grégoire* ([Paris]: Gallimard, [1975]), p. 91.

(10) انظر: Octavio Paz, *La fleur saxifrage: Langue et littérature*, essais, trad. Jean-claude Masson (Paris: Gallimard, 1984), pp. 206 sq.

لكن هذه الخيانة إزاء الحرف الأجنبي هي بالضرورة أمانة تجاه الحرف الخاص. فالمعنى يضبط داخل اللغة المترجمة (traduisante). ولأجل ذلك، يجب أن ينزع عنه كل ما يمتنع عن الانتقال إلى هذه اللغة، وهكذا، تؤكد الإحاطة بالمعنى دوماً، أولوية اللغة. ولكي يحدث الإلحاق، يجب أن يخضع معنى العمل الأجنبي لما يسمى بلغة الوصول (langue dite d'arrivée)، ذلك أن هذه الإحاطة لا تحرر المعنى داخل لغة أكثر إطلاقية ونموذجية و«عقلانية»، بل تسجنه ببساطة داخل الترجمة المتمركزة عرقياً، نظراً إلى كونها مؤسسة على أولوية المعنى، فإنها تعتبر ضمنياً أو بشكل غير ضمني، أن لغتها كينونة سامية لا تمس، وأن فعل الترجمة لا يمكن أن يعكر صفوها. ويتعين إدراج المعنى الأجنبي من خلال ذلك كنتاج للغة الخاصة، وهذا ما يفسر وجود أولويتين تقليديتين ما زالتا سائدتين لهذا التأويل الخاص بالترجمة.

5 ـ مبدآ الترجمة المتمركزة عرقياً

هاتان الأولويتان مترابطتان، بحيث يتعين ترجمة العمل الأجنبي بطريقة لا «نستشعر» من خلالها بأن هناك عملية ترجمة. ويجب ترجمة هذا العمل بطريقة تعطي الانطباع بان ذلك هو ما كان سيكتبه المؤلف، لو أنه كتب باللغة المترجمة.

وهنا، ستكون الترجمة مطالبة بالتواري، فهي غير مسجلة كعملية خلال كتابة النص المترجم، وهذا يعني ضرورة اختفاء كل أثر للغة الأصلية، أو على الأقل عدم تجاوزها لحدود معينة، فمن اللازم أن تكتب الترجمة بلغة معيارية، تكون أكثر معيارية من العمل المؤلف مباشرة باللغة المترجمة؛ ويجب ألا «تصدم» القارئ بـ «صيغ غريبة» من الناحية المعجمية أو التركيبية (syntactiques).

ويعتبر المبدأ الثاني نتاجاً للأول، أو هو بمثابة صيغته المقلوبة، فالترجمة مطالبة بتقديم نص يكون هو نفسه، لو تسني للكاتب الأجنبي كتابته باللغة المترجمة [الفرنسية مثلاً]. وأيضاً أن يكون للعمل المترجَم على المتلقي نفس «التأثير» الذي مورس على قارئ العمل الأصلي، فإذا كان المؤلف قد استعمل كلمات بسيطة جداً، فإن المترجم مطالبٌ هو أيضاً باللجوء إلى كلمات مألوفة جداً، ليكون له نفس التأثير على القارئ. وعلى سبيل المثال، إذا كان فرويد (Freud) قد استعمل لفظة (Trieb) ـ المستخدمة بكثرة في اللغة الألمانية ـ فإنه يتعين إيجاد مرادف له، مستعمل بكثرة في اللغة المترجمة، وليس اللجوء إلى لفظة دافع (pulsion) غير المألوفة كثيراً في لغتنا [الفرنسية][*].

ويؤدي هذان المبدآن إلى نتيجة أساسية، وهي كونهما يجعلان من الترجمة عملية يتدخل فيها الأدب بكثرة، بل وتتدخل «اللغة الأدبية» والأدب الأعلى (sur-littérature). لماذا؟ لأنه لكي لا تبدو الترجمة كذلك، يجب اللجوء إلى الوسائل الأدبية، فالعمل الذي لا يشعرك بأنه مترجم إلى الفرنسية، يكون مكتوباً بـ «فرنسية جيدة»، أي بفرنسية كلاسيكية، وهذه هي النقطة الدقيقة التي تصبح فيها الترجمة المتمركزة عرقياً «تحويلية».

6 ـ الترجمة التحويلية

إن العلاقة التحويلية هي التي تجمع النص (س) مع النص (ز)

(*) بالرجوع إلى القاموس الألماني، يلاحظ أن الأولوية في تفسير لفظة Trieb تعطي لمعنى الميول (penchant, tendance). أما معنى الدافع (pulsion) فيأتي في المرتبة الثالثة. انظر بهذا الخصوص: Dictionnaire allemand/ Wörterbuch Französisch, Euro Books (S. D), p. 1169.

الموجود قبله، فبإمكان نص أن يقلد نصّاً آخر وأن يحاكيه وأن تكون محاكاته ساخرة وأن يبدعه من جديد وبحرية ويشرحه بإسهاب ويستشهد به ويعلق عليه؛ أو أن يكون خليطاً من كل ما تقدم، فهناك، كما بين باختين (Bakhtine) وجينيت (Genette) وكمبانيون (Compagnon) بُعْدٌ أساسي لما هو أدبي. وكل هذه العلاقات التحويلية تتوفر على رباط توالدي حر شبه لهواني (quasi ludique)، وذلك انطلاقاً من «أ ص ل» ما. وتعتبر هذه العلاقات، من منظور البنية الشكلية، قريبة جداً من الترجمة.

7 ـ المحاكاة، الاقتباس والتنويع

إن التقليد، إلى جانب شكله الأصغر (mineure)، المتمثل في المحاكاة، هما الصيغتان الأقرب إلى فعل الترجمة. ويتحدد دورهما في انتقاء عدد من المظاهر الأسلوبية لعمل ما، مثل النعت (épithète) عند هوميروس، والماضي الناقص (l'imparfait) لدى فلوبير[11]؛ وإنتاج نص، يمكن إلى حد ما أن يكون هو نص أحد هذين الكاتبين. فتقليد نيرفال (Nerval) لغوته (Goethe) وعمليات المحاكاة التي قام بها بروست (Proust) هي نماذج من هذا النوع. ومن جهته، فإن المترجم يهدف أيضاً إلى إعادة إنتاج النظام الأسلوبي لعمل ما؛ وهو مطالب ـ مثل المحاكي ـ باكتشاف هذا النظام، لكن طموحه يقف عند حدود إعادة إنتاج نص موجود، في حين ينتج المحاكي نصاً «جديداً». ويذكرنا هذا الأمر بالاختلاف الحاصل بين الناسخ (copiste) والمقلد أو المزور (faussaire) في مجال الرسم. وفي الواقع، فإن المحاكي الذي يسعى إلى تحقيق تشابه مركّز (concentré)

---

(11) يمكن الرجوع إلى التحليلات الهامة للمحاكاة التي قام بها جينيت في مؤلفه (*Palimpsestes*) وقد سبق ذكره.

[كما هو الشأن بالنسبة لبروست الذي قلّد أسلوب فلوبير من دون أن يتمكن من تأليف أعمال من حجم كتب هذا الأخير]، ينتج نصا قريباً من المحاكاة الساخرة، حيث توجد نعوت هوميروسية (homériques) وماضي ناقص فلوبيري (Flaubertien) أكثر من اللازم. ويعرف المترجم أيضاً ظاهرة التشديد (accentuation)، حيث يشدد على بعض العناصر كتعويض عن ضياع أخرى[12]. وكيفما كان الحال، فإنه يصعب، بالنسبة للتحليل الأسلوبي (l'analyse stylistique)، التمييز بين التقليد والمحاكاة من الناحية الشكلية؛ ولهذا السبب، اعتبر العديد من النقاد نص بورخيس (Borges) الشهير [أكثر من اللازم] حول بيار مينار (P. Ménard) بمثابة حكاية تعليمية عن الترجمة. ويعتبر التحويل والاقتباس صيغتين إضافيتين للتحويل النصي، وهو ما ينطبق على **فيدرا القديمة** (Phèdre) و**فيدرا راسين** (Racine)، و**أنتيغون** (*Antigone*) لسوفوكليس و**أنتيغون** أنويل (Anouilh). وهنا تبدو الحدود غير واضحة بين الترجمة «الحرة» التي تتراجع أمام بعض خصوصيات النص [وتغيره بالتالي] وبين التحويل المعلن. وقد بينت حنا آرندت (Hannah Arendt) في مؤلفها **شرط الإنسان الحديث** (*Condition de l'homme moderne*)، كيف «أن الفكر لدى الإغريق يأتي بعد الكلام». وأضافت قائلة:

«إن الترجمة الحرفية للأبيات الأخيرة **لأنتيغون** [1350 ـ 1354] وهي: (لكن الكلمات العظيمة التي تقاوم [أو تعيد] الضربات القوية للمتغطرسين، تعلمان حسن التفهم في أواخر العمر). ويبدو معنى

---

(12) يقول دو بيلي (Du Bellay): «ما عجز المترجم عن وضعه بطيبة خاطر في مكان معين، فإنه يسعى إلى تعويضه في مكان آخر»، انظر: Fernando Pessoa, *Visages avec masques*, traduction et présentation d'A. Guibert (Lausanne: Ed. Eibel, 1978), p. 170.

هذه الأبيات مربكاً بالنسبة للفكر الحديث، إلى درجة أن القليل من المترجمين تجرؤوا على إظهاره من دون مواربة»[13].

وبالفعل، فإن كل من راجع ترجمات مازون (Mazon) أو غروجان (Grosjean)، سيجد «تكييفاً» (accommodation) لهذه الأبيات. وقد لاحظت آرندت كيف أن هولدرلين كان من القلائل الذين «تجرؤوا» على ترجمة قول سوفوكليس حرفياً. وغالباً ما يحدث هذا التراجع (recul) من طرف المترجم وهو يترجم (se traduit) بممارسة الرقابة، أو بتر أو إدخال تعديلات على النص الأصلي. ويتعين تحليل حركة التشويه العميقة هاته، باعتبارها كذلك[14].

هكذا، فمن تكييف إلى آخر، يقترب الوضع النهائي لنص سوفوكليس من الاقتباسات الحرة. وبطبيعة الحال، فإن مقتضيات الترجمة المتمركزة عرقياً هي التي تدفع المترجم إلى القيام بعمليات التحويل، ويتجلى الأمر بوضوح في **الخائنات الجميلات**[*] (*Belles infidèles*) المقترنات بالنزعة الكلاسيكية؛ وإن كانت الظاهرة نفسها تتكرر بصمت في أيامنا هذه. فقد اعتبرت فرنسا الكلاسيكية اللغة

---

(13) Hannah Arendt, *Condition de l'homme moderne* (Paris: Calmann-Lévy, 1983), p. 34 - 35, note 2.

(14) يستشهد تودوروف (Todorov) في مؤلفه (*La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*) بمثال جميل حول التراجع المقترن بالرقابة. فقد كتب كولومب (Colomb) ما يلي: «بمشيئة مولانا، سأجلب معي عند رجوعي ستة هنود حمر إلى سموكم، كي يتعلموا الكلام». ولاحظ تودوروف بأن هذه العبارة كانت صادمة بالنسبة لمختلف المترجمين الفرنسيين لكولومب، بحيث عملوا جميعهم على تصحيحها بما يلي: «لكي يتعلموا لغتنا» (ص 36). ويبدو هنا أن الرقابة المترجمة لا ترتكز على الأمور البسيطة، سواء بالنسبة لسوفوكليس أو بالنسبة لكولومب، انظر: Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre* (Paris: Editions du Seuil, 1982).

(*) هو العنوان الجميل الذي اختاره جورج مونان (G. Mounin)، لمعالجة موضوع الترجمة.

كوسيط نموذجي في التواصل والعرض والإبداع الأدبي؛ وتشكل هذا الوسيط نتيجة إقصاء كل العناصر اللغوية المحلية (vernaculaires) أو الأجنبية. وعليه، لن تصبح الترجمة سوى نقل حر وتكييف متسرب داخل النصوص الأجنبية. انظروا مثلاً، إلى ترجمة فولتير المقترحة للبيتين الشعريين الشهيرين لهاملت):

«To be or not to be, that is the question»:

ومما جاء في هذه الترجمة:

امكث، وعليك أن تختار وأن تمر من لحظة الحياة إلى الموت ومن الوجود إلى العدم»[15].

فبالنسبة لنا، لا تعتبر هذه ترجمة، لكن بالنسبة لفولتير، يجب أن تسير الترجمة على هذا المنوال؛ فقد أصبحت تحويلية تماماً، وهي نتيجة منطقية للأوليات التي تم تحليلها من قبل. طبعاً، فإن الاقتباس يتخذ عموماً، وكما أشرت إلى ذلك من قبل، صيغاً أكثر حذراً. وهي صيغ متداخلة في ما بينها، من منطلق أن المترجم يقوم تارة بترجمة «حرفية» وتارة أخرى بترجمة «حرة»؛ فهو يحاكي تارة ويقتبس تارة أخرى... إلخ[16]. ويعتبر التداخل خاصية مميزة للترجمة القائمة على الاقتباس، كما يعتمد عموماً على مقتضيات أدبية [أناقة الأسلوب... إلخ] أو لسانية صرفة، بحيث يحتم عليه عدم المطابقة بين البنيات الشكلية للغتين واعتماد صياغات جديدة. إن الترجمة الحرة والحذرة تنطلق من هذه المقتضيات المذكورة؛ وهذا أمر شائع في ترجمة الروايات، بحيث يظل عمل التحويل مخفياً. وقد

---

(15) ذكر في: William Shakespeare, *Hamlet*, traduction de Yves Bonnefoy (Paris: Mercure de France, 1962).

(16) وهو ما يجعل النص المترجم مفتقراً إلى الانسجام الداخلي، في الكثير من الأحيان؛ ولا يعتبر بالتالي نصاً حقيقياً.

تطلب الأمر وقتاً طويلاً لاكتشافه في حالة كافكا (Kafka) مثلاً.
وهكذا، نجد أن فيالات (Vialatte) ترجم العبارة الآتية في بداية «المحاكمة»، كما يلي: «كان هناك رجل جالس قرب النافذة المفتوحة، وكان مسلحاً (armé) بكتاب؛ وعند دخول يوسف (ك) (Joseph (k))، حول بصره باتجاهه».

أما لورتولاري (Lortholary) وغولدشميت (Goldschmidt)، فقد ترجما العبارة بشكل حرفي كالتالي «... رجل جالس قرب النافذة، بيده كتاب، رافعاً بصره...» (لورتولاري): «كان هناك رجل جالس قرب النافذة المفتوحة، حاملاً كتاباً بيده؛ وقد رفع بصره في تلك اللحظة»[17].

ويبدو الاختلاف بين الترجمتين بسيطاً لأول وهلة، لكن بين صيغة «مسلح بكتاب» و«حاملاً كتاباً»، وبين «حوَّلَ بصره» و«رفع بصره»، هناك المسافة نفسها بين الصياغة الأدبية (littéralisation) والصياغة الحرفية (littéralité). إن اللمسة «الخفيفة» لفيالات على كل جملة من الرواية، أعطتنا كافكا آخر وأدت إلى التشطيب على لغته.

8 ـ الترجمة التحويلية والمتمركزة عرقياً في الميزان

يتعين علينا مساءلة ممارسة الترجمة وعملية التنظير لها؛ أو لنقل بصيغة أكثر تواضعاً: علينا استئناف مساءلة لم تتوقف خلال القرنين

---

(17) Franz Kafka: *Oeuvres complètes*, bibliothèque de la pléiade, traductions par Alexandre Vialatte; éd. présentée et annotée par Claude David ([Paris]: Gallimard, 1976), p. 260; *Oeuvres complètes,* trad. Par Lortholary (Paris: Flammarion, 1983), p. 30, et *Oeuvres complètes*, trad. Par Goldschmidt (Paris: Presses Pocket, 1983), p. 32.
انظر أيضاً ملف كافكا: *Quizaine littéraire*, no. 402 (octobre 1983), pp. 15-18.

التاسع عشر والعشرين، من دون أن يكون لها تأثير على هاتين العمليتين، فإعادة النظر فيهما لا تعني بأن الترجمة لا تتضمن أي عنصر متمركز عرقياً أو تحويلي، وذلك راجع إلى كون مجالات شاسعة لما هو مكتوب لا تقتضي سوى نقل المعنى، فكل ثقافة مطالبة بأن تتدبر كيف تمتلك إنتاجات المعاني الأجنبية. لكن هذا الأمر لا يتعلق بالأعمال الإبداعية. صحيح أن هذه الأخيرة تنتج المعنى وتبتغي نقله، بل إنها تشكل تمركزاً هائلاً له؛ غير أن هذا التمركز يتم بكثافة وبشكل لانهائي، إلى درجة يتجاوز فيها كل إمكانية لضبطه.

من جهة أخرى، فإن كل ترجمة تتضمن جانباً من التحويل النصي، لأنها تتم في أفق أدبي؛ وإلا انطبق عليها ما تدعوه اللغة الإسبانية بالترجمة الخاضعة (traducción servil). وينتمي هذا الأفق إلى ثقافتها الخاصة في لحظة تاريخية معينة، فالأفق الأدبي لغولدشميت، ليس هو أفق فيالات. لكن هذا لا يعني أن الترجمة خاضعة كلية (inféodée) لهذا الأفق؛ ولا يعني أيضاً أنها مطالبة بالممارسات التناصية (intertextuelles) الشائعة، فالمشكل لا يتمثل في إنكار انتماء الترجمة إلى الفضاء الأدبي [وقد سبق لميشونيك أن أكد بأن ترجمة قصيدة شعرية هي أولاً وقبل كل شيء، «كتابة قصيدة»]، بل في تحديد «المكان» الذي ستشغله داخل هذا الفضاء. وسأستشهد على ذلك بأمثلة من الترجمات الشعرية.

فقد قام العديد من الشعراء المحدثين (بودلير، مَلارميه، جورج فاليري، ريلكه، باسترناك، جوف، سيلان، سوبرفيل، روبان، باث، دوغي، بونفوي... إلخ) بترجمة شعراء آخرين؛ وبالنسبة لأغلبهم، فإن هذه العملية أثرت في تجربتهم الشعرية. وقد اعتقد العديد منهم - ليس كلهم وليس أكثرهم نزاهة - بأن من حقهم التصرف بحرية

برّروها بـ «قوانين» الحوار بين الشعراء؛ وهي القوانين التي تعفيهم من واجبات الترجمة. وتنتج من ذلك ترجمات، هي في الحقيقة «إبداعات جديدة وحرة» [لنتأمل مثلاً، ريلكه وهو يشوِّه عمل لويز لابي (Louise Labbé)]، فالأمر يتعلق بصياغات شعرية تحويلية لا يمكن الخلط بينها وبين الترجمة، فهي تهمل، كما رأينا مع فولتير وفيالات، «العقد» الأساسي الذي يربط الترجمة بالأصل. وهذا العقد ـ الصارم بكل تأكيد ـ يمنع كل «تجاوز لنسيج النص الأصلي»، فهو يقتضي بأن تكون إبداعية الترجمة كلها في خدمة إعادة كتابة النص الأصلي بلغة أخرى؛ وبألا تنتج ترجمة أعلى (sur-traduction) تحددها شعرية المترجم الشخصية. وهنا يبرز الاختلاف مثلاً بين شكسبير (Shakespeare) المترجَم من طرف جوف (Jouve)، وشكسبير المترجَم من طرف ليريس (Leyris) أو بونفوي، ففي الحالة الأولى، نجد أنفسنا أمام نزوات شاعر يستولي على كل ما ملكت يداه؛ أما في الحالة الثانية، فإن الهدف الشعري يرتبط بالهدف الأخلاقي للترجمة، حيث يتم جلب العمل الأجنبي في غرابته الخالصة نحو ضفاف اللغة المترجمة، مع التضحية المتعمدة بـ «الشعرية» الخاصة. إن إعادة النظر في الترجمة التحويلية والمتمركزة عرقياً، هي بمثابة بحث عن الجانب التحويلي، والمتمركز عرقياً بالضرورة داخل كل ترجمة؛ وهي أيضاً بمثابة موضعة للجانب الذي تشغله الإحاطة بالمعنى والتحويل الأدبي. وفضلاً عن ذلك، فهي إظهار لثانوية هذا الجانب وإقرار بأن أساس الترجمة يوجد في مكان آخر، وبأن تعريف الترجمة كنقل للمدلولات (signifiés) وكتنويع جمالي، قد «غطى» على شيء أكثر أهمية، حيث أصبحت الترجمة نتيجة ذلك، من دون فضاء ومن دون قيم خاصة.

9 ـ الترجمة كاستحالة وكخيانة

والحال أننا ما أن نتحدث عن فعل الترجمة كإحاطة بالمعنى حتى ينبري ما ينكر بداهة ومشروعية هذه العملية؛ ونقصد بذلك انتساب المعنى المعاند إلى الحرف وهو ما استشعره بعض المترجمين والمؤلفين والقراء. فهذه العملية المهيمنة والمثيرة، والتي هي بمثابة برهان على وحدة اللغات والروح، تلطخت بشعور العنف وبالنقصان والخيانة. وقد تحدث شتاينر بحق عن الحزن المرافق دوماً لعملية الترجمة، فهناك بكل تأكيد «ألم» داخل هذه التجربة، وهو ليس فقط ألم المترجم، بل أيضاً ألم النص المترجم والمعنى المحروم من حرفه، فالترجمة تخترق حميميتهما كما عبر عن ذلك دريدا بطريقة رائعة، حين قال:

> «لا يسمح الجسد الكلامي بأن يترجم ولا بأن ينقل إلى لغة أخرى، لأن ذلك ما ستتخلى عنه الترجمة، فالتخلي عن الجسد هو بمثابة الطاقة الأساسية للترجمة»...[18].

لكن هذا الذي تم إنكاره ـ أي المعنى والحرف ـ منفصلان ومتصلان في الآن نفسه. ولا يهم إن كان الانفصال مشروعاً من الناحيتين الفلسفية والثيولوجية، لأن ما يظهر داخل الترجمة، هو شيء غير قابل للاختزال ضمن القطيعة الأفلاطونية.

وفضلاً عن ذلك، فإن الترجمة هي من الأمكنة التي يتم فيها البرهنة على الأفلاطونية ورفضها في الوقت نفسه. لكن هذا الرفض سيجثم بكل ثقله على الترجمة، من دون أن يؤثر في الأفلاطونية بشكل عميق. وإذا ما اعتبرنا الحرف والمعنى مرتبطين، فإن الترجمة ستكون خيانة وستعتبر مستحيلة.

---

(18) Jacques Derrida, *L'écriture et la différence* (Paris: Editions du Seuil, 1967), p. 312.

10 ـ استحالة الترجمة كقيمـــة

من الناحية التاريخية، فإن «الاعتراض المجحف (l'objection préjudicielle) على الترجمة يتعلق بالشعر خصوصاً. فهناك تقليد ممتد من دانتي (Dante) إلى دو بيلي (Du Bellay) ومونتاين (Montaigne) ومن فولتير وديدرو (Diderot) إلى ريلكه وجاكوبسون (Jakobson) أو بينس (Bense)، يؤكد على استحالة ترجمة الشعر، لأنه بمثابة «تردد مستمر بين الصوت والمعنى» كما يقول فاليري. وتعني استحالة ترجمة الشعر أمرين، وهما: إن الشعر لا يمكن ترجمته بسبب هذه العلاقة اللامتناهية القائمة بين «الصوت» و«المعنى». وأيضاً لأن استحالة ترجمته [مثل عدم قابليته لأن يكون محسوساً[19] (intangibilité)]، تشكل حقيقته وقيمته. وعندما نقول عن قصيدة شعرية إنها غير قابلة للترجمة، فإننا نعني في العمق بأنها قصيدة «حقيقية».

وفي الواقع، فإن استحالة الترجمة تعتبر كقيمة، في كل مجالات ما هو مكتوب (écrit). صحيح أن الكثيرين يتحمسون لقابلية الترجمة (traduisibilité) كمؤشر على عقلانية ذات مستوى عال. ومع ذلك، فإن كل مكتوب يحافظ في طياته على جزء لا يمكن ترجمته؛ وقد يكون هذا الجزء رفيعاً جداً ومحدوداً في الشعر، لكنه حقيقي في نص تقني أو قانوني، فاستحالة الترجمة بالنسبة لنص ما، هي صيغة من صيغ تأكيد الذات. وتبدو عقلانية التواصل عاجزة تقريباً أمام هذا الاتجاه. هكذا تصبح الترجمة مريبة، لأنها لا تأخذ القيمة الأساسية للنص بعين الاعتبار. وإذا ما حاول هذا الأخير أن يربط بشكل وثيق بين الحرف والمعنى، فإن الترجمة ستكون خيانة على

(19) يرتبط معتقد (dogme) بعدم قابلية الشعر لأن يكون محسوساً باستحالة ترجمته.

الرغم من ضرورتها بالنسبة للتبادلات والتواصل. وبصيغة الإغريق والقروسطيين (médiévaux)، فإنها ضرورية مثل التجارة والأنشطة المالية الأخرى؛ لكنها تظل في جميع الأحوال أنشطة محتقرة وعديمة القيمة، فـ «المتاجرة»[20] التي تقوم بها الترجمة هي عملية مريبة وكاذبة وغير طبيعية، وهو ما عبرت عنه **الاستعارات** حول الترجمة على مدى تاريخ الغرب، على اعتبار أن هذه الأخيرة لم «تتحدد» إلا من خلال الاستعارات.

11 ـ استعارات الترجمة

بقدر ما تقل التحديدات المفهومية للترجمة وتكرر نفسها، نجد بأن التحديدات الاستعارية متكاثرة. وهو ما لاحظه مونان (Mounin) في عمله المُعَنْوَن **الخائنات الجميلات** (*Belles infidèles*)؛ وإن كان لم يتأمل بعمق في هذه الظاهرة وفي القرابة التي تربط بين هذا النقل (transfert) المسمى استعارة (métaphore) وذلك «النقل» المدعو ترجمة. وسأسرد هنا بعض الاستعارات المشهورة بهذا القدر أو ذاك، والتي تشترك جميعها في الخاصية السلبية (négativité)[21].

يقول سرفانتس (Cervantes):

«يبدو لي أننا خلال ترجمتنا من لغة إلى أخرى [. . .] نعمل بالضبط مثل ذلك الذي ينظر بالمقلوب إلى زرابي الفلاندر (Flandre) الحائطية. ومن الممكن رؤية الأشكال، إلا أنها مليئة بالخيوط التي تعتم عليها، بحيث لا يمكننا التمييز بينها، رغم الثريا الموجودة بالمكان».

---

(20) G. Steiner, *After Babel* (Oxford: University Press, 1976), p. 248.

(21) Störig, *Das Problem des Übersetzens*, pp.VII-VIII.

ويقول بوالو (Boileau):

«كانت الآنسة دو لافاييت (De laFayette)، وهي من نساء فرنسا الأكثر ذكاء والأجود كتابة، تقارن المترجم البليد بالخادم الذي ترسله سيدته للإطراء على شخص ما. والشيء الذي كانت ستقوم به هذه السيدة بعبارات مهذبة، سينقله الخادم بعبارات فظة وسيشوهه».

ويقول مونتسكيو:

«إنني أتيتكم ببشارة، فقد قدمت هوراس (Horace) إلى الجمهور.

وتساءل عالم رياضي:

ـ كيف ذلك؟ لقد كان موجوداً منذ ألفي سنة.

فردَّ الآخر:

ـ إنكم لم تفهموني، فأنا قمت بترجمة هذا الكتاب القديم. وتطلب مني هذا العمل عشرين سنة.

فقال الرياضي:

ـ ما هذا يا سيدي؟ قضيتم عشرين سنة من دون تفكير، تتكلمون من أجل الآخرين ويفكرون بدورهم بدلكم».

وردَّ العالم الآخر:

ـ أتعتقدون يا سيدي بأنني لم أقدّم خدمة كبيرة للجمهور ولم أجعل قراءة الكتّاب الجيدين في متناوله؟

ـ أنا لا أقصد ذلك بالضبط؛ وأقدِّر مثل الآخرين الأفكار الرائعة التي حولتموها، لكنكم لن تكونوا شبيهين بهؤلاء الكتّاب أبداً. لأنكم إذا ما انشغلتم دوماً بالترجمة، فلن تجدوا بالمقابل من يترجم أعمالكم أبداً.

إن الترجمات تشبه النقود النحاسية، التي يبدو أن لها نفس قيمة قطعة نقدية ذهبية؛ وتستعمل بكثرة من طرف الشعب، لكنها تظل مع ذلك من النوع الضعيف والرديء. لقد أردتم على حد تعبيركم إحياء هؤلاء الأموات العظماء من جديد، وأنا اعترف بأنكم قد منحتموهم

جسداً، لكنكم لم ترجعوهم إلى الحياة، لأنهم يفتقدون إلى الروح التي ستحركهم. ألم يكن من الأفضل لكم أن تنشغلوا بالبحث عن الحقائق الجميلة التي يسمح لنا الحساب السهل باكتشافها يومياً؟

وافترق الرجلان بعد هذه النصيحة؛ وأعتقد بأن كل واحد كان ساخطاً على الآخر».

أما غوته فيقول:

«إن المترجمين يشبهون الأشخاص الذين يعقدون قران رجل وامرأة بحماس ويمتدحون شابة جميلة نصف عارية، معتبرين أنها جديرة بالحب؛ فهم يحركون ميلاً لا يقاوم تجاه ما هو أصلي.

وتقول مدام دو ستايل (Madame de Staël):

«إن الموسيقى التي تم تأليفها بواسطة أداة، لا تعزف جيدا بأداة مغايرة».

وبدوره، فإن أندريه جيد (André Gide) يقول:

«أقارن المترجم بالمروض، أو السائس الذي يدّعي حمل حصانه على القيام بحركات لا تتلاءم وطبيعته».

ويقول نابوكوف (Nabokov):

«ما هي الترجمة؟ إنها شبيهة
برأس شاحبة ومكشرة لشاعر
موضوع فوق طبق
وبصراخ الببغاء وجعجعة القرد
إنها انتهاك لحرمة الأموات[22]».

---

(22) إن الاستعارات الإيجابية الوحيدة التي وجدتها بخصوص الترجمة، هي استعارات نسخة **الكتاب المقدس** الجائزة (Authorized Version de la Bible) واستعارات فالتر بنيامين حول مهمة المترجم، التي يربط فيها بين العمل الاستعاري والعمل التأملي. هكذا تصبح الترجمة فكراً وتقترن الاستعارة بالتأمل المفهومي. بالمقابل، فإن الاستعارة السلبية المقترنة =

وتشير كل هذه الاستعارات إلى الخاصية غير الطبيعية للترجمة. وقد راكمت قصيدة نابوكوف الذي كان أيضاً مترجماً عظيماً، الصور السلبية، حيث لمَّح فيها إلى هيروردياد (Hérodiade)، وشبَّه الترجمة بتقليد الببغاوات السخيف للغة الإنسانية وبثرثرة القردة التي لا تصل إلى مستوى الإنسان، واعتبرها أكبر منتهكة للمقدسات. في الحقيقة، فإن ما ينقصنا هنا، هو وجود «باقة» أو مختارات (florilège) تجمع فيها استعارات الترجمة، لأن بإمكانها أن تكون مفيدة في هذا الإطار، أكثر من الأبحاث المختصة.

12 ـ الترجمة كخيانة للمعنى وكتحويل من الدرجة الثانية

تبدو الترجمة في هذا السياق كنقل رديء للمعنى وكتحويل من الدرجة الثانية؛ فهي تارة حرة أكثر من اللازم وتارة تابعة أكثر من اللازم. ويعتبر نقل المعنى رديئاً، لأن المعنى مرتبط بالحرف؛ ولا يمكن للإحاطة بالمعنى أن يقدم لنا سوى رسالة مشوشة ومشوهة؛ وهذه إحدى دلالات استعارات كل من سرفانتس وبوالو. هكذا تدان الترجمة على مستوى الهدف المفروض عليها. فهناك تعايش بين التأكيد على إمكانية سفر المعنى والتأكيد على استحالة قيامه بذلك. ويعتبر التأكيد الأول من طبيعة ثيولوجية تأملية؛ أما الثاني فيرتبط بالصور التجريبية التي تحيا الترجمة من خلالها. ولهذا السبب، فإن قراءة الترجمة لا تعتبر بالنسبة للقارئ الغربي تجربة كاملة، بل هي أسوأ تجربة.

أما اعتبار الترجمة كتحويل من الدرجة الثانية، فيرجع إلى كون

= بمجال التفكير، ترفض من خلاله التفكير في الترجمة. ولأجل ذلك، يعتبر هذا الرفض حطاً من قيمتها. ومعلوم أن غوته كان لا يلجأ إلى الاستعارات عندما يفكر في الترجمة.

النص المترجم لن يتوفر أبداً على ايجابية النص الأصلي. ومعنى هذا إنه ما دام كل عمل يتوفر على درجة معينة من التحويل، فإن تحويله النصي هذا سيكون تابعاً كتقليد رديء وفقير وكنسخة وضيعة. .. إلخ. إن الترجمة ليست هي الإبداع، وهذا ما عبر عنه مونتسكيو بمكر، على لسان العالم الرياضي، فهي عبارة عن تحويل خاضع هناك حيث يكمن مجد التحويل الحقيقي [التحويل النصي لجويس (Joyce) في رواية **عوليس** (*Ulysse*) مثلاً] في حريته فعلاً. لكن، وعلى العكس من ذلك، ما أن تسعى أية ترجمة لأن تكون «حرة» حتى تنعت بالخيانة.

وهذه هي نتيجة تعريف الترجمة باعتبارها متمركزة عرقياً وتحويلية، وهو ما يفسر أيضاً الوضع الخفي والمبعد والمخجل لهذا النشاط. وقد استبطنت العديد من الترجمات هذا الوضع، وطلبت العفو مسبقاً من القارئ، جراء النقص أو الغرور اللذين يعتريان ممارستها! ولم يتردد شابيرو (Chapiro) مترجم رواية **الإخوة كارامزوف** (*Frères Karamazov*) في الاعتراف قائلاً: «إنه لم يستطع التحرر من اللعنة الأصلية التي تجثم فوق عملية الترجمة، كيفما كانت»[23].

هكذا، نجد أنفسنا أمام نشاط إنساني يعتبر ضرورياً و«خاطئاً»، فالعلاقة بالجنسانية وبالمال ظاهرة بوضوح. وأمام هذا الحكم الألفي (jugement millénaire) لا يمكن تقديم أي «تبرير»؛ بل يتعين فقط التأكيد على أن هذا الأخير لا يهم حقيقة الترجمة، أي حقيقتها الأخلاقية والتاريخية.

---

(23) انظر: Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, le chemin ([Paris]: Gallimard, [1973]), vol. 2, p. 318.

ولا يمكن بلوغ هذه الحقيقة مباشرة. لكن باستطاعتنا أن نفتح طريقاً نحو فضاء إيجابي لفعل الترجمة؛ وببساطة نحو مجالها الخاص، عبر هدم منهجي للنظريات المهيمنة وتحليل [بالمعنى الديكارتي والفرويدي أيضاً]، للميولات التحريفية الحاصلة في كل ترجمة.

الفصل الثاني
تحليلية الترجمة ونسقية التحريف

أقترح هنا فحص نسق تحريف النصوص [والحرف] باقتضاب، وهو النسق الذي يعمل داخل كل ترجمة ويمنعها من تحقيق هدفها الحقيقي، وسأدعو هذا الفحص «تحليلية الترجمة» (l'analytique de la traduction).

إن الأمر يتعلق بتحليلية ذات مدلول مزدوج: فهناك تحليل لنسق التحريف جزءاً جزءاً، أي تحليل بالمعنى الديكارتي. لكن هناك أيضاً المعنى التحليل ـ نفسي، على اعتبار أن هذا النسق لاشعوري بشكل كبير، وهو يتجلى كحزمة من الميولات والقوى التي تحرف الترجمة وتبعدها عن هدفها الخالص. وتسعى التحليلية إلى إبراز هذه القوى والكشف عن مرتكزاتها، فهي تتعلق في المقام الأول، بالترجمة التحويلية والمتمركزة عرقياً؛ حيث تمارس لعبة القوى التحريفية بكل حرية؛ وهي اللعبة المدعمة ثقافياً وأدبياً. في الواقع، فإن كل مترجم يتعرض للعبة القوى هاته، وفضلاً عن ذلك، تشكّل هذه الأخيرة جزءاً من كينونته كمترجم، وتحدد **قبلياً** (*a priori*) رغبته في الترجمة. وسيكون من الوهم الاعتقاد بأن بإمكانه التحرر منها بمجرد تحييدها والوعي بها، فالقيام بتحليل نشاطه هو الوحيد الذي

يمكن إبطاله[1]. ولا يمكن للمترجمين أن يأملوا في التحرر جزئياً من نسق التحريف الذي هو أيضاً تعبير مستبطن عن تقليد طويل للبنية المتمركزة عرقياً والمميزة لكل ثقافة ولكل لغة كـ «لغة مثقفة» إلا إذا خضعوا للمراقبة بالمعنى التحليل ـ نفسي. إن اللغات المثقفة (cultivées) هي الوحيدة التي يتعين ترجمتها، لكنها هي التي تقاوم أكثر صدمة الترجمة وهي التي تمارس الرقابة. ويمكننا أن نتصور ما الذي يمكن للتحليل النفسي المهتم باللغة أن يقدمه لعلم الترجمة. ويجب أن تكون المقاربة التحليل ـ نفسية للترجمة من عمل المحللين أنفسهم، من منطلق أنهم يعيشون تجربة الترجمة كبعد أساسي للتحليل النفسي ذاته[2].

ولا تتعلق التحليلية المعروضة هنا سوى بالقوى التحريفية التي تمارس في مجال النثر الأدبي [الرواية، المقالة، الرسائل. . . إلخ]. وهناك سببان لذلك: **الأول** ذاتي، ومفاده أن المرء يتوفر على تجربته الخاصة في ترجمة النثر الأدبي، **والثاني** موضوعي، ويرجع إلى كون مجال الترجمة هذا ظل مهملاً إلى حد الآن.

---

(1) يظل هذا التحييد نسبياً، لأن ما دعاه فرويد في رسالة إلى فليس (Fliess) بخصوص العصابات النفسية (psychonévroses) بـ «عيب الترجمة»، يشكل مكوناً من مكونات فعل الترجمة. إن فضاء هذه الأخيرة هو فضاء القصور الحتمي. إن عيب الترجمة متضمن فيها؛ فإلى أي شيء يرجع هذا العيب؟ وما هو أساسه؟ للإجابة على ذلك، يتعين على الأرجح القيام بعمل تحليلي للذات المترجمة (sujet traduisant) أي للمترجم.

(2) انظر: F. Peraldi, «Psychanalyse et traduction,» *Méta*, vol. 27, no. 1 (mars 1982); Wladimir Granoff et Jean-Michel Rey, *L'occulte, objet de la pensée freudienne*, traduction et lecture de psychanalyse et télépathie de Sigmund Freud (Paris: Presses universitaires de France, 1983); «La décision de traduire: L'exemple de Freud,» *L'écrit du temps*, no. 7 (été 1984), et «Traduction de Freud, transcription de Lacan,» *Littoral*, no. 13 (juin 1984).

وما فتئت النصوص التحليلية حول الترجمة تتزايد، وهي تشكل الآن متناً أساسياً *Corpus fondamental.*

ويتميز النثر الأدبي بكونه يحيط ويبين ويدرج الفضاء اللغوي المتعدد لجماعة ما، فهو يعبئ وينشط كلية «اللغات» المتواجدة داخل لغة واحدة. ويلاحظ هذا الأمر لدى بلزاك (Balzac)، بروست، جويس، فولكنر (Faulkner)، روا باستوس، غيماريس روزا (Guimaraes Rosa) غادا (Gada). . . إلخ. هكذا سيتميز هذا الكوسموس اللغوي، أي النثر، وفي المقام الأول الرواية، بتشوه على مستوى الشكل، ناتج عن تداخل اللغات داخل العمل الأدبي. . . وهذه ميزة النثر الكبير (la grande prose). وقد اقتضت العادة أن يعرف هذا التحريف سلبياً، أي في أفق الشعر و«الأسلوب الخطابي الجميل». وبهذا الصدد كتب لانسون (Lanson) عن مونتاين ما يلي:

«تتميز الجملة إرادياً، ضمن هذا الأسلوب الحيوي والواضح، باللاعضوية (inorganique)، فهي طويلة جدّاً ومثقلة بالجملة الاعتراضية (incidentes) والموضوعة بين قوسين، إلى درجة يمكن معها القول، إنها لا تفتقر إلى الإيقاع، بل [. . .] إلى الشكل[3]».

وهذا خير تعبير عن الحالة، فالأعمال النثرية العظيمة، تتميز بنوع من «رداءة الكتابة» ومن غياب «المراقبة» على كتابتها. وهو ما لاحظه بوريس دو شلوتزر (Boris de Schloezer) مترجم **الحرب والسلم** (*La guerre et la paix*) بقوله:

«كتبت رواية **الحرب والسلم** بشكل رديء جداً [. . .]، فتولستوي (Tolstoï) الذي كان مشغولاً بقول كل شيء، غامر بجمل ثقيلة ومعقدة وخاطئة من الناحية التركيبية [. . .] وتحتفظ المادة نفسها التي عالجها، بنوع من الفظاظة التي تفسر وتبرر جزئياً تراخي الكتابة»[4].

---

(3) *Histoire de la littérature française* (Paris: Librairie Hachette, 1964), p. 322.

(4) Introduction à *La guerre et la paix* (Paris: Gallimard, 1972), pp. 38-39 et 40.

ويرتبط غياب المراقبة ذاك بضخامة الكتلة اللغوية التي يتعين على الكاتب تكثيفها داخل عمله، إلى درجة اقترابها من الانفجار على مستوى الشكل، وكلما كان هذا النثر كلياً كلما كان غياب المراقبة أكثر تجلياً على مستوى تكوثر وتضخم النص؛ وهو ما قد يحدث داخل أعمال يكون فيها الانشغال بالشكل كبيراً، كما هو الشان عند جويس، بروخ (Broch)، توماس مان (Thomas Mann)، موزيل (Muzil) أو بروست، إذ لا يمكن السيطرة أبداً على النثر في تعدديته، غير أن «رداءة كتابته» تشكل غناه في نفس الوقت: إنها نتيجة لـ «تعدد لغاته»، فرواية **دون كيشوت** (*Don Quichotte*) مثلاً، تجمع بين «اللغات» الإسبانية المتعددة لتلك الفترة، من الحديث الشعبي المليء بالأمثال [كما هو الشأن مع سانشو (Sancho)] إلى لغة روايات الفروسية (chevalerie) أو الروايات الرعوية (pastoraux). وهكذا، تتشابك اللغات في هذه الرواية ويسخر بعضها من بعض[5].

إن التكوثر البابلي (prolifération babélienne) للغات في النثر، يثير أسئلة نوعية على مستوى الترجمة، فإذا كانت «المشكلة» الرئيسية في الترجمة الشعرية هي احترام تعددية معاني (polysémie) القصيدة [كما هو الأمر مثلاً بالنسبة لقصائد شكسبير من أربعة مقاطع

---

(5) وذاك هو المستوى الأول للنثر الذي حلله باختين. ويتعين الرجوع إلى بنيامين من أجل تحديد أكثر جذرية للنثر ولعلاقته بالشعر، انظر: *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, traduction et nouvelle présentation de Philippe Lacoue-Labarthe et A. M. Lang, la philosophie en effet (Paris: Flammarion, 1986).

حيث يتحدث بنيامين عن «النواة النثرية لكل عمل». كما أن باسترناك يتحدث من جهته عن التوتر الترجمي (tension traductive) للنثر. ويجب أيضاً، وهذا أساسي بالنسبة للترجمة، مساءلة وضع علم التراكيب داخل النثر الكبير وداخل الشعر الكبير [مثل تركيب الجملة ونظمها عند بروخ من جهة وعند هوبكنز (Hopkins) من جهة أخرى].

(sonnets)]، فإن المشكلة الرئيسية في ترجمة النثر هي احترام «التحريفات المتعددة» داخل الرواية أو المقالة.

ولأن النثر يعتبر أقل قيمة من الشعر، فإن التحريفات التي تشهدها ترجمته تكون مقبولة أكثر، ولربما لن يتم الانتباه إليها، فهي غالباً ما تتعلق بنقط يصعب كشفها؛ إن من السهل أن نرى كيف تم القضاء على شعر هولدرلين، ومن السهل أقل معرفة التشويه الذي أصاب رواية لفولكنر، خصوصاً إذا ما بدت الترجمة «جيدة» [أي جمالية إستتيقية]. ولهذا السبب، فإن بلورة عمل تحليلي لترجمة النثر تبدو من الأمور المستعجلة.

1 ـ الميولات التحريفية

تنطلق هذه التحليلية، من معاينة عدد كبير من الميولات التحريفية التي تشكل كلاًّ نسقياً، غايته النهائية التي لا تقل نسقية بدورها، هي هدم حرف الأصول، لفائدة «المعنى» و«الشكل الجميل». وإذا ما افترضنا بأن ماهية النثر تشمل في الآن نفسه، رفض هذا «الشكل الجميل» مقابل استقلالية تركيب الجمل [وهي المؤاخذة التي وجَّهها لانسون إلى مونتاين] ورفض المعنى [إن التفرع (arborescence) اللامتناهي لعلم التراكيب داخل النثر الكبير يغطي المعنى ويخفيه حرفياً]، فإننا قد نتعرف بشكل أفضل إلى الجانب الوخيم لهذه الميولات.

وسأشير هنا إلى ثلاثة عشر نوعاً منها؛ ولربما كان العدد أكبر؛ فبعضها يتقاطع مع البعض الآخر أو ينحدر منه؛ وهناك ميولات معروفة تبدو كأنها لا تهم سوى لغتنا الكلاسيكية. وفي الواقع، فإنها تتعلق، داخل الفضاء الغربي على الأقل، بكل ترجمة كيفما كانت لغتها. وما يمكن إقراره رغم كل شيء هو أن بعض الميولات أكثر فعالية من البعض الآخر، ضمن هذه المساحة اللغوية أو تلك.

أما الميولات التي سنعمل على تحليلها فهي: العقلنة والتوضيح والتطويل والتبسيط والتفخيم والاختصار الكيفي والاختصار الكمي والمجانسة وهدم الإيقاع وهدم الشبكات الدالة الضمنية وهدم التنسيقات النصية وهدم [أو تغريب] الشبكات اللغوية المحلية وهدم العبارات المألوفة والاصطلاحات ومحو التراكبات اللغوية.

2 ـ العقلنة

تهتم العقلنة في المقام الأول بالبنيات التركيبية للنص الأصلي، وأيضاً بعلامات الوقف (ponctuations) التي تشكل عنصراً دقيقاً داخل النص النثري، فالعقلنة تعيد تركيب الجمل ومقاطعها (séquences)، بطريقة تسمح بتنظيمها وفق فكرة معينة حول **نظام** الخطاب. وكما أشرنا إلى ذلك باقتضاب، فإن النثر الكبير [رواية، رسالة، مقالة] يتوفر على بنية متفرعة [تكرار القول] (redites)، تكاثر الاسماء الموصولة (relatives) وأسماء الفاعل (participes) والجمل الاعتراضية (incises) والجمل الطويلة والجمل الاسمية... إلخ) تتعارض تماماً مع المنطق الخطي للخطاب باعتباره كذلك. هكذا تسحب العقلنة الأصل بعنف من التفرع إلى الخطية (linéarité).

وقد كتب المترجم الفرنسي لرواية **الإخوة كارامزوف** بهذا الصدد ما يلي: «إن الثقل الأصيل لأسلوب دوستويفسكي (Dostoïevski) يطرح أمام المترجم مشكلة صعبة الحل. فمن المستحيل نقل هذه الجمل الكثيفة رغم غنى مضمونها»...[6].

والحال، أن النثر يتضمن من حيث ماهيته جانباً «مكثفاً» يتجاوز ظاهرة التفرع التركيبي، فكل مبالغة في الشكل، تشكل حركة المقالة

(6) ذكـر فـي: Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, le chemin ([Paris]: Gallimard, [1973]), vol. 2, p. 317.

أو الرواية التي يعتبر «نقصانها» شرطاً لإمكانيتها، فالتشوه الشكلي الدال يشير إلى أن النثر يغرق في الأعماق التعددية للغة. وتقوم العقلنة بهدم كل هذا باسم «استحالة» مزعومة.

وهي تقضي أيضاً على عنصر آخر مبتذل، وهو مطمح المحسوسية (concrétude). فمن يتحدث عن العقلنة يتحدث عن التجريد (abstraction) والتعميم (généralisation). والحال أن النثر يسعى إلى ما هو محسوس، بل وينجح في تحويل العديد من العناصر المجردة أو التأملية التي يجرها معه إلى محسوسات [بروست ومونتاين مثلاً]. ولا تعمل العقلنة على تحويل النص الأصلي من المحسوس إلى المجرد، عبر إعادة تنظيم خطي للبنية التركيبية فحسب، بل عبر ترجمة الأفعال إلى أسماء معنى (substantifs) واختيار، تلك المتصفة بعمومية أكبر. وقد أبان بونفوي عن هذه العملية، في ترجمته لشكسبير.

غير أن هذه العقلنة المعممة تبدو مضرة، لكونها غير شمولة ولكون معناها غير محدد، فهي تكتفي بقلب (inverser) علاقة ما هو نظامي بما هو غير نظامي، والمنظم بغير المنظم، والمجرد بالملموس داخل النص الأصلي. ويؤدي هذا القلب ـ المميز للترجمة المتمركزة عرقياً ـ إلى تغيير علامة (signe) ووضع (statut) العمل جذرياً، من دون أن يبدو ظاهرياً أي تغيير على المبنى والمعنى. وهكذا، فإن الترجمة الأولى لرواية الأديب البراغوياني (paraguayen) روا باستوس وعنوانها **ابن الرجل** (*Hijo de Hombre*) غيرت من وضع هذا العمل، عبر تشديد «بسيط» على العناصر العقلانية، مقدمة بذلك عملاً كلاسيكياً «جميلاً» للقارئ.

والخلاصة هي أن العقلنة تحرف العمل الأصلي بقلب ميله الأساسي (أي المحسوسية) وبإخضاع تفرعاته التركيبية للخطية.

3 ـ التوضيح

يتعلق الأمر بنتيجة طبيعية للعقلنة، ويهم بالخصوص مستوى «الوضوح» الملموس للكلمات أو لمعانيها، فهناك حيث يتحرك النص الأصلي من دون مشاكل داخل اللامحدد (l'indéfini) [عبر الخضوع لضرورته الخاصة] توضيح يسعى بالمقابل إلى فرض ما هو محدد (défini). يقول شابير بخصوص دستويفسكي:

«يتعين علينا لنقل إيحاءات الجملة الروسية، القيام بتكملتها»[7].

ويبدو التوضيح كمبدأ لا مناص منه بالنسبة إلى العديد من المترجمين والمؤلفين. وقد كتب الشاعر الإنجليزي غالواي كينل (Galway Kinnel) ما يلي:

«يجب أن تكون الترجمة أوضح بعض الشيء من الأصل»[8].

صحيح أن التوضيح ملازم للترجمة، على اعتبار أن كل ترجمة مفسرة (explicitant). لكن هذه المسألة يمكن أن تدل على شيئين مختلفين، فبإمكان التفسير أن يكون تجلّياً لشيء غير ظاهر، بل مغلق أو متوار داخل الأصل. وتقوم الترجمة بفعل حركتها الخاصة على إبراز هذا العنصر، وذلك ما لمح إليه هايدغر بالنسبة للفلسفة حيث قال:

«يجد عمل الفكر نفسه منقولاً بواسطة الترجمة، داخل روح لغة أخرى ويخضع بالتالي لتحويل لا مناص منه. لكن بإمكان هذا التحويل أن يصبح خصباً، لأنه يبرز في ضوء جديد، الوضعية الأساسية للمسألة»[9].

---

(7) المصدر نفسه، ص 317 ـ 318.

(8) Michel Gresset, «De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture,» *Revue française d'études américaines*, no. 18 (novembre 1983), p. 517.

(9) *Questions I*, trad. H. Corbin, classiques de la philosophie (Paris: Gallimard, 1968), p. 10.

هذه القدرة على الإيضاح والتعبير نراها مع هولدرلين القدرة القصوى على الترجمة. ولكن الشرح، بمعنًى سلبي، يهدف إلى «إيضاح» ما لم يكن، أو لم يرد أن يكون كذلك في الأصل، فالانتقال من تعددية المعنى (polysémie) إلى أحادية المعنى (monosémie)، هو نمط من التوضيح، لكن الترجمة الشارحة أو المفسرة هي نمط آخر. وهذا الأمر يؤدي بنا إلى الميل الثالث.

4 ـ التطويل

تميل كل ترجمة إلى أن تكون أطول من الأصل؛ وهذه نتيجة للميلين السابقين إلى حد ما، فالعقلنة والتوضيح يقتضيان تطويلاً وبسطاً لما كان «منطوياً» داخل الأصل، لكن يمكن أن ينعت هذا التطويل بـ «الفارغ» من منظور النص، ويتعايش مع مختلف الأشكال الكمية للاختصار. وأقصد بذلك أن هذه الإضافة لا تضيف شيئاً، بل تعمل فقط على الزيادة في الكتلة الخام للنص، من دون أن تضيف شيئاً إلى خطابه أو دلالته. ولربما أضفت التفسيرات على العمل «وضوحاً» أكبر، لكنها تشوش بالمقابل على نمطه الخاص في التوضيح. من جهة أخرى، يعتبر التطويل تراخياً قد يؤثر سلباً على إيقاعية (rythmique) العمل، وهو ما ندعوه غالباً بـ «الترجمة الزائدة» (sur traduction) التي نجد نموذجاً لها في ترجمة أرميل غيرن (Armel Guerne) لرواية **موبي ديك** (*Moby Dick*)، فهذه الرواية «المطولة» ستتحول من الشساعة المحيطية إلى التورم والتضخم غير المفيدين. إن التطويل هنا يعمق التشوه الأصلي للعمل وينقله من تشوه ممتلئ إلى آخر فارغ. وفي الطرف الآخر من عالم النثر، فإن شذرات **نوفاليس** (*Novalis*)، المترجَمة من قِبَل غيرن نفسه، والتي كانت في أصلها الألماني مختصرة بشكل كبير يسمح بالإحاطة بمعانٍ لامتناهية، تجعله «طويلاً» بمعنى ما وعميقاً كالبئر، أصبحت بعد

ترجمتها ممددة بطريقة مفرطة ومسطحة. فقد عمل التطويل هنا على جعل ما هو عمودي لدى نوفاليس أفقياً[10]. والملاحظ أن التطويل يتم ـ بدرجات مختلفة ـ في كل اللغات المترجمة؛ لكن ليس لديه أي مرتكز لساني؛ فالأمر يتعلق بميل ملازم لفعل الترجمة باعتبارة كذلك.

5 ـ التفخيم

يشكل التفخيم قمة التعبير عن الترجمة الأفلاطونية التي تحدد صيغتها المكتملة في الترجمة الكلاسيكية. والنتيجة هي أن الترجمة تعتبر هنا «أجمل» شكلياً من الأصل. وهو ما أكده بوهور (Bouhours) أحد مؤسسي النزعة الكلاسيكية الفرنسية، بخصوص ترجمة القدماء، فالإستتيقا تكمل هنا منطق العقلنة؛ إذ يتعين على كل خطاب أن يكون جميلاً، وهو ما يعطينا التحسين الشعري (poétisation) في مجال الشعر؛ والتحسين البلاغي (rhétorisation) في مجال النثر. وقد لمح ألان (Alain)، في نصه المذكور سابقاً، إلى هذه العملية بالنسبة لترجمة الشعر الإنجليزي قائلاً:

«إذا ما حاول شخص ترجمة قصيدة لشيلي (Shelley) إلى الفرنسية، فإنه سيضع مسافة بينه وبينها، بحسب قاعدة شعرائنا المعروفين بكونهم خطباء أكثر من اللازم. وبعد اتخاذه للإجراءات التي تقتضيها قواعد

---

(10) قدم غيرن، الذي نحترمه، كمترجم مبررات حول طريقة ترجمته لنوفاليس. وبالنسبة إليه، كان من الضروري تعزيز العنصر الفرنسي الحاضر مسبقاً لدى المؤلف. وهذا تفسير مثير الاهتمام؛ ومع ذلك، فإن ترجمته للشذرات (fragments) تظل من بين إحدى فضائح الترجمة بفرنسا. فغيرن لم يهدم فقط حرف «الشذرات» بل هدم أيضاً مصطلحاتها الصوفية [حسب تعبير شليغل (Shlegel)]. هكذا ستصبح الشروط القبلية للمعرفة (trascendantal) هي التعالي (transcendance)... إلخ.

الخطب الجماهيرية، فإنه سيضع عدته المكونة من «ماذا» و«الذي»، هذه الحواجز التركيبية التي يتم الارتكاز عليها والتي تمنع الكلمات الهامة، إن صح التعبير، من التداخل بعضها ببعض. وأنا لا أحتقر فن التلفظ هذا [...] لكنه ليس هو الفن الإنجليزي في القول المحكم والمتراص والواضح والثمين والمليء بالألغاز[11].

ويتمثل التحسين البلاغي في إنتاج جمل أنيقة (élégantes) عبر استخدام الأصل كمادة أولية، إن صح التعبير[12] وهكذا، فإن التفخيم ليس كتابة متجددة ولا «ممارسة أسلوبية» انطلاقاً من الأصل وعلى حسابه. ويتسم هذا الإجراء بالفعالية داخل الحقل الأدبي، وأيضاً داخل حقل العلوم الإنسانية، حيث ينتج نصوصاً «قابلة للقراءة» و«ممتازة» و«متقنة» ومتخلصة من ثقل الأصل، لفائدة «المعنى». وتجد هذه الكتابة المتجددة تبريرها باللجوء إلى العناصر البلاغية المتضمنة في كل نثر، حيث تعمل على ابتذالها (banaliser) وتبويئها مكانة مبالغاً فيها. وترتبط هذه العناصر، كما هو الشأن لدى روسو (Rousseau) وشاتوبريان وهوغو (Hugo) وميلفيل (Melville) وبروست... إلخ، بشفاهية (oralité) معينة، تستمد قيمتها من حسن التخاطب لدى الشعب أو لدى فئة المثقفين. لكن، لا علاقة لحسن التخاطب هذا بالأناقة البلاغية التي تدعو إليها الكتابة المتجددة والمحسنة (re-writing embellissant) التي تقضي في الآن نفسه على الغنى الشفاهي وعلى البعد التعددي واللانظامي للنثر.

---

(11) Alain, *Propos de littérature.*

(12) تطرح «الأناقة» في كل مجالات الترجمة كمعيار سام، سواء كانت الأصول أنيقة أو لم تكن. وينطبق ذلك على النص التقني مثلما ينطبق على النص الأدبي. وما المقصود بهذه الأناقة؟ يجدر الذكر، على المستوى التاريخي، بأن الكتاب اللاتينيين كانوا يعالجون الترجمة ومعاييرها في إطار البلاغة. ولمواجهة هذا الميل إلى «تحسين» الترجمات، اقترح أورتيغا إي غاسي (Ortega y Gasset) بأن تكون الترجمة في المستقبل عبارة عن ترجمة قبيحة (Traducción fea).

أما الوجه الآخر [المكمل] للتفخيم، فهو اللجوء الأعمى، بخصوص بعض فقرات النص الأصلي التي تعتبر «شعبية»، إلى شبه عامية (pseudo-argot) تبتذل النص، أو الى لغة «التخاطب» التي تشهد على الخلط القائم بينها وبين ما هو «شفوي»، فالجانب الفظ في شبه العامية [أو شبه اللهجية (pseudo-patois)] هو بمثابة خيانة لكل من الشفاهية القروية ولسنن التخاطب الصارم بالمدن.

6 ـ الاختصار الكيفي

يحيل هذا الاختصار على تعويض كلمات وعبارات وصياغات الأصل، بكلمات وعبارات وصياغات لا تتوفر على غناها الجهيري (sonore) ولا على غناها الدلالي (signifiante) أو بالأحرى الإيقوني (iconique). ونقصد بهذه اللفظة الأخيرة ما «يشكل صورة بالنسبة لمرجعه (référent) وينتج وعياً بالتشابه». وقد أشار سبيتزر (Spitzer) إلى هذه الإيقونية (iconicité) ضمن عمله المُعَنْوَن **دراسة أسلوبية** (*Etudes de style*) قائلاً:

«إن الكلمة التي تعني السخرية (facétie) واللعب بالكلمات، تتصرف بسهولة وبطريقة غريبة، مثلما هو الشأن في كل لغات العالم، حيث تتبدل الكلمات التي تشير إلى الفراشة، على طريقة تبدل الألوان بالمرآة العاكسة»[13].

وهذا لا يعني أن كلمة «فراشة» تشبه الفراشة ذاتها، لكننا نتلمس في مادتها الجهيرية والجسدية، وفي كثافتها ككلمة، شيئاً من الكينونة المرفرفة (l'être papillonnant) للفراشة. فالنثر والشعر ينتجان ـ كلٌّ على طريقته ـ ما يمكن أن ندعوه بـ «مساحات إيقونية».

---

(13) ذكر في: Emmanuel Martineau, «La langue, création collective; ou: qui a peur de la philology?» *Po&sie*, deuxième trimestre, no. 9 (1972), p. 102.

وعندما نترجم الكلمة البيروفية (chuchumeca) بـ «عاهرة»، فإننا نكون قد نقلنا المعنى وليس الحقيقة الجهيرية والدالة لهذه الكلمة. وينطبق الأمر نفسه على كل الألفاظ التي توصف عادة بأنها «لذيذة» و«كثيفة» و«حيوية» و«ملونة»... إلخ، فهذه النعوت تحيل جميعها على الجسدية الإيقونية (corporeité iconique) للكلمة. وعندما تطبق عملية التعويض [التي تمنح الامتياز للإشارة على حساب ما هو إيقوني] على عمل برمته وعلى كل مصادره الإيقونية، فإنها تدمر جزءاً هاماً من دلالته ومن نطقه[14] (parlance).

7 ـ الاختصار الكمّي

يحيل هذا الاختصار على النقصان المعجمي، فكل نثر يتميز بالتكوثر عل مستوى الدلالات والسلاسل [التركيبية] للدوال. ويعتبر النثر الكبير الروائي والرسائلي (épistolaire) «غزيراً». فهو يعرض مثلاً، دوالَّ غير ثابتة، من منطلق أن ما يهم هو أن تكون هناك دوال عديدة بالنسبة للمدلول. هكذا، فإن الروائي الأرجنتيني روبرتو أرلت[15] (Roberto Arlt) استخدم بالنسبة للمدلول «وجه» الدوال (semblante, rostro et cara)، من دون أن يقدم أي تبرير لاستخدام هذا الدال أو ذاك، ضمن هذا السياق أو غيره. وما هو أساسي هو أن تبدو أهمية «الوجه» في عمله من خلال استعمال دوالّ ثلاثة. وكل ترجمة لا تحترم هذه التعددية الثلاثية (triplicité) الممنوحة للوجه ستجعل أعماله غير مفهومة، فهناك إذاً نقصان، لأن هناك دوالَّ أقل

---

(14) يمكن تحليل الإيقونية التي تحيل على تشابه واقعي بين الكلمة والشيء، انطلاقاً من المفهوم المفارق الذي اقترحه بنيامين وهو «التشابه غير المحسوس».

(15) *Les sept fous* (Paris: Belfond, 1981), et *Les sept fous*, points (Paris: Le Seuil, 1994), et *Le jouet enragé* (Grenoble: PUG, 1985).

في التجربة، مقارنة بما يوجد في الأصل، وهذا مساس بالنسيج المعجمي للعمل وبنمط معجميته (lexicalité) وبتكوثره. ومن الممكن أن يتعايش هذا النقصان مع الزيادة في كم أو كتلة النص الخام، وذلك عن طريق التطويل، ففي هذه العملية الأخيرة، تنضاف أدوات التعريف و«الذي» و«ماذا»، أو بعض الدوال التفسيرية والمحسنات التي لا علاقة لها بالنسيج المعجمي الأصلي، إلى درجة أن الترجمة تقدم لنا نصاً فقيراً وأطول في الوقت نفسه. وغالباً ما يستخدم التطويل لإخفاء النقصان الكمي [مع العلم بأن الكم شيء هام بالنسبة للنثر].

8 ـ المجانسة

وتتمثل في **توحيد** نسيج الأصل على كل المستويات، علما بأن هذا النسيج متنوع أصلياً. وهذه العملية هي بكل تأكيد، نتيجة للميولات السابقة. فأمام عمل متنوع يتسم العمل النثري بالتنوع دوماً تقريباً ويميل المترجم إلى توحيد وربط ما هو متنوع بل ومتنافر. ويدعو بوريس دو شلوتزر (Boris de Schloezer) إلى عدم إنتاج التنوع بالتمشيط (peignage) الملازم لكل ترجمة:

> «وسواء شاء أو أبى، فإن المترجم مطالب بتمشيط النص؛ وحتى إذا ما سمح لنفسه عن قصد، بإجراء تصحيحات أو استعمل صياغات ركيكة، فإنها لن تشبه ما يوجد في الأصل. وبهذا المعنى، خضع جانب من رواية **الحرب والسلم** حتماً للتخفيف»[16].

وفي الواقع، فإن المجانسة تجمع جزءاً كبيراً من ميولات نسق التحريف. لكن، وجب اعتبارها مع ذلك كميل في ذاته (en soi) تنغرس جذوره بعمق داخل كينونة المترجم.

---

(16) *La guerre et la paix* (Paris: Gallimard, 1972), p. 4.

9 ـ هدم الإيقاعات

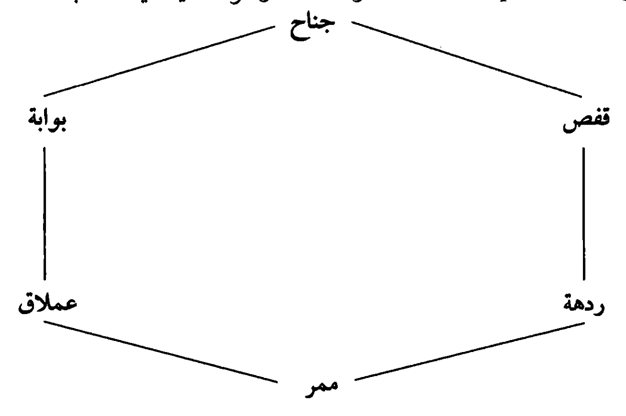
سأعالج هذا الجانب بعجالة رغم أهميته، فقد سبق للآخرين، كـ: بيدا أليمان وميشونيك مثلاً، أن درسوا الإيقاعية النصية (rythmique textuelle). ومعلوم أن الرواية والرسالة والمقالة، ليست أقل إيقاعية من الشعر، بل هي عبارة عن تشابك للإيقاعات، ولأن كتلة النثر متحركة بهذا الشكل، فإنه يصعب على المترجم [لحسن الحظ] كسر هذا التوتر الإيقاعي. وهو ما يفسر كيف أن رواية مترجمة بشكل «سيّئ» قد تأسرنا مع ذلك. لكن التشويه يمكن أن يؤثر بشكل كبير في الإيقاع، حينما يمس علامات الوقف مثلاً. وقد بين كلود دونتون (C. Duneton) في مؤلفه **تكلم القروي** (*Parler croquant*) كيف عمل فيناي (Vinay) وداربيلنت (Darbelnet) في عملهما المشترك حول الأسلوبية المقارنة للإنجليزية والفرنسية على تحسين وتكسير إيقاعية نص لورانس (Lawrence) [المقتطف من: (*England, my England*)]، فالمحسّنات مكّنت النص من الانتقال من نبرة إلى أخرى. أما تجزيء الجملة الذي أنجزه المؤلفان «بطريقة علمية»، فقد كسر الإيقاع الإيمائي (rythme mimique) للجملة حيويته [التي تحاكي «حيوية» القطار الصغير الذي يخترق بلاد الغال]. وقد بين غريسيه (Gresset) في مقالة سبق ذكرها، كيف أن ترجمة نص لفولكنر تكسر إيقاعه؛ فهناك حيث لا توجد في الأصل سوى أربع علامات للوقف، نجد أن الترجمة تضمنت اثنتين وعشرين علامة من بينها ثمانية عشرة فاصلة!

10 ـ هدم الشبكات الدالّة والضمنية

يتضمن كل عمل نصّاً «ضمنياً» تنتشر فيه بعض الدوال الرئيسية وتتسلسل وتشكل شبكات تحت «سطح» النص؛ وأقصد بذلك النص

الظاهر المعروض للقراءة. فالنص السفلي (sous-texte) هو الذي يشكل أحد الوجوه الإيقاعية لدلالة العمل.

وهكذا، تعود بعض الكلمات المتباعدة لتشكل من خلال تشابهها أو نمط رؤيتها شبكة نوعية، فلدى أرلت (Arlt) مثلاً، نجد نوعاً من الكلمات التي تحمل إدراكاً خاصاً، رغم التباعد الحاصل بينها [وتوجد بفصول مختلفة] من دون أن يكون هناك مبرر سياقي لاستعمالها. وهو ما نتلمسه في سلسلة الزائدات (augmentatifs) الآتية: jaulón (cage قفص)، alón (aile جناح)، portalón (Portail بوابة)، callejón (passage ممر)، gigantón (géant عملاق)، portón (vestibule ردهة)، وهو ما يعطينا الشبكة الآتية:



ويبين وضع هذه الزائدات في إطار شبكة، بأن تسلسلها يتضمن معنى ويرمز في الحقيقة إلى إحدى الأبعاد الأساسية لرواية **المجانين السبعة** (*Les sept fous*). وهذه الدوال هي زائدات؛ ووجودها ليس اعتباطياً، لأن هناك بالرواية بُعْداً متضمناً لخاصية الزيادة (augmentativité). إن البوابات والأجنحة والأقفاص والردهات والعمالقة والممرات، تتخذ أحجام الكوابيس الضخمة. وما لم تنقل الترجمة مثل هذه الشبكات، فإنها ستدمر أحد الأنسجة الدالة (tissus

للعمل. ويوازي ذلك هدم مجموعة من الدوال الأساسية (signifiants) لنص ما، ينتظم منطوقه وفقها. مثلاً: إن كاتباً مثل بيكيت (Beckett) يستخدم بخصوص مسألة الرؤية أفعالاً وصفات وأسماء معنى من دون غيرها. ولا تستطيع الترجمة التقليدية إدراك هذه النسقية (systématique).

11 ـ هدم التنسيقات

يتجاوز تنسيق عمل ما مستوى الدوال، ويمتد إلى الجمل وإلى التركيبات المستعملة. ويشكل استعمال الزمن أحد هذه التنسيقات، وكذلك الشأن بالنسبة للجوء إلى هذه التابعة (subordonnée) أو تلك [مثلا كلمة (because) [لأن] عند فولكنر]. وقد درس سبيتزر (Spitzer) هذا النسق برمته، معتمداً على نصوص بروست أو راسين (Racine).

لكن العقلنة والتوضيح والتطويل تدمر هذا النسق (système) بإدراج عناصر يلفظها هذا النسق أساساً. وهنا نصل إلى نتيجة مثيرة، فالنص المترجم الذي قلنا عنه إنه أكثر وضوحاً من النص الأصلي، هو أيضاً أكثر عمومية وتنوعاً وأقل تماسكاً منه. وهذا كشكول (Pot-pourri) من مختلف أنواع الكتابة، إلى درجة أن الترجمة تبدو دوماً واضحة وغامضة في الوقت نفسه، وهو ما بينه ميشونيك بخصوص ترجمة أعمال سيلان (Celan). فالتحليل المعمق للعمل الأصلي ولترجمته يبين بأن كتابة الترجمة اللانسقية (a-Systématique)، مثلها مثل كتابة المبتدئين (néophytes) الذين يرفض قراء دور النشر نصوصهم منذ أول صفحة تم الاطلاع عليها. والحال أن هذه اللانسقية تظل بالنسبة للترجمة، مخيفة ومتوارية، بفضل ما تبقى من نسقية الأصل. ومع ذلك، فإن القارئ يدرك لاتماسك النص المترجم

لأنه لا يثق فيه إلا نادراً، ولا يعتبره بمثابة النص «الحقيقي»، فهو ليس «نصاً بمعنى الكلمة». وبغضّ النظر عن الأحكام المسبقة، فإن القارئ على صواب؛ لأننا لا نوجد أمام «نص بمعنى الكلمة» مادام لا يتوفر على خصائص هذا الأخير، وفي المقام الأول على تنسيقه. ومثلما أن الوضوح لا يمكنه أن يخفي اللانسقية، كذلك فإن التطويل، لا يمكنه إخفاء الاختصار الكمي.

12 ـ هدم أو تغريب الشبكات اللغوية المحلية

وهذه نقطة هامة، لأن كل نثر كبير، يقيم علاقات وثيقة مع اللغات المحلية. وقد سبق لمونتاين أن قال: «لتذهب لغة الغاسكون (Gascon) حيث لا يمكن للفرنسية الذهاب! «فعلى **مستوى أول**، يتضمن الهدف الألسني التعددي للنثر، تعددية عناصر اللغة المحلية بالضرورة. **ثانياً**، يتضمن هدف المحسوسية (concrétude) هذه العناصر بالضرورة أيضاً، ذلك أن اللغة المحلية هي من حيث ماهيتها، أكثر جسدية وإيقونية من اللغة المثقفة (koine). إن اللغة التي كان يتكلمها البيكاريون (picard)، والتي أصبحت مجرد ذكرى، أصدق تعبيراً من «فرنسية الكتب». والكلمة الفرنسية القديمة (sorcelage) أغنى من لفظة (sorcellerie) [سحر]؛ كما أن كلمة (dérespecter) المتداولة بجزر الأنتيل أدق من صيغة (manque de respect) [عدم الاحترام][17].

ثالثاً، يمكن للنثر أن يحدد لنفسه هدفاً واضحاً، هو استثمار الشفاهية المحلية (oralité vernaculaire)، وهو ما لوحظ في القرن

(17) وهو ما يفسر كيف أننا نجد لدى بعض الكتاب «الكلاسيكيين»، مثل جيد (Gide)، العديد من الكلمات المستحدثة (néologismes) المصاغة على طريقة اللهجات المحلية.

العشرين لدى قسم كبير من الآداب الأميركية اللاتينية والإيطالية وحتى الأميركية الشمالية.

ويعتبر اندثار اللغات المحلية بمثابة مساس خطير بنصية الأعمال النثرية، سواء تعلق الأمر بحذف أسماء التصغير (diminutifs) أو تعويض الأفعال المعلومة (verbes actifs) بأفعال مقرونة بأسماء موصوفة [مثلاً، ترجمة الكلمة البيروفية (alagunarse) بـ «تحولت إلى بحيرة»]؛ أو نقل دوال اللغة المحلية، مثلاً (Perteno) [البرطيني]، لتصبح [أحد ساكني بوينس آيرس (Buenos Aires). . . إلخ]. وهناك طريقة تقليدية للحفاظ على التعابير المحلية، وذلك بتغريبها؛ وبهذا المقتضى يأخذ التغريب صيغتين، حيث تتم الأولى بواسطة إجراء مطبعي (typographique) [مثلاً الحروف المائلة (les italiques)]؛ هكذا نعزل ما ليس معزولاً في الأصل؛ ثم «نضيف من عندنا» بطريقة ماكرة، «لإضفاء المصداقية على عملنا» ونشدد على العبارة المحلية، مرتكزين على صورتها النمطية. وهو ما يمكن ملاحظته في ترجمة ماردروس (Mardrus) ألف **ليلة وليلة** (*Mille et une nuits*)، وهي الترجمة التي تجاوزت النص العربي.

وبإمكان التغريب أن يلتقي بالتبسيط؛ وهو ما يحصل عندما تقابل عبارة محلية من اللغة الأجنبية بعبارة محلية من اللغة المترجمة. هكذا تترجم عامية بوينس إيرس (Lunfardo) بواسطة العامية الباريسية (l'argot de Paris)؛ ويقابل «النطق النورماندي» نطق الفلاحين الروس أو الإيطاليين.

ولسوء الحظ، فإن لغة محلية معينة لا يمكنها ترجمة لغة محلية أخرى. وحدها «اللغات المثقفة» (les koinai) هي التي باستطاعتها ترجمة بعضها بعضاً، فمثل هذا التغريب الذي ينقل غريب الخارج بواسطة غريب الداخل، يؤدي فقط إلى السخرية من العمل الأصلي.

13 ـ هدم العبارات

يتوفر النثر بغزارة على الصور والتعابير والصيغ والأمثال المستمدة جزئياً من اللغة المحلية. وينقل أغلبها معنى أو تجربة نجدها في تعابير لغات أخرى.

وأقترح لتوضيح ذلك هاتين العبارتين الاصطلاحيتين (idiotismes)، المستمدتين من رواية **إعصار** (*Typhon*) لكونراد (Conrad) وهما:

«He did not care a tinker curse / Damne, if this ship isn't worse than Bedlam!»

وقد اندهش الباحث المقارن[18] الذي استشهد بهما من كون المترجم [وهو جيد (Gide)] نقلهما حرفياً تقريباً كما يلي:

«لم يعره اهتماماً وكأنه شتيمة عامل تعدين، لأذهب إلى الجحيم، إذا لم نعتبر أنفسنا ببدلام (Bedlam)!».

ذلك أن العبارة الأولى يمكن أن تترجم بـ «لم يعره إلا قليل اهتمام». أما الثانية، فتقتضي تعويض «بدلام» غير المفهومة من طرف القارئ الفرنسي بـ شارنتون (Charenton)، على اعتبار أن بدلام هو ملجأ إنجليزي شهير. وحتى لو كان المعنى مماثلاً، فإن تعويض عبارة اصطلاحية بما يرادفها هو بمثابة نزعة مركزية عرقية، ستؤدي إذا ما تكررت بشكل كبير، إلى وضع لامعقول في رواية **إعصار**، تستعمل فيه الشخوص صوراً استعارية فرنسية! فاللعب بالمترادفات هو مساس بمنطوق العمل، لأن مرادفات عبارة أو مثل لا تعوضهما؛ لذلك فإن الترجمة ليست هي البحث عن المترادفات. وفضلاً عن

(18) Jean-Marie Van Der Meerschen, «La traduction française: Problèmes de fidélité et de qualité,» *traduzione tradizoine* (1986), p. 80.

ذلك، فإن الرغبة في تعويضها يعكس جهلنا بوجود وعي بالمثل لدينا، يدرك في المثل الجديد على الفور، ما يقابله في مثل آخر.

وهو ما نتلمسه في سلسلة الأمثال الآتية:

«من ينهض باكراً، يمتلك العالم» [مثل فرنسي].

«تتوفر ساعة الصباح على الذهب في ثغرها» [مثل ألماني].

«يغرد عصفور الصباح بشكل أقوى» [مثل روسي].

«من ينهض باكراً، يعينه الله» [مثل إسباني].

14 ـ محو التراكبات اللغوية

إن التراكبات اللغوية المتواجدة داخل عمل نثري ـ وتحديداً داخل عمل روائي ـ هي على ضربين: فهناك تعايش اللهجات مع «اللغة المثقفة» وهناك تعايش بين عدة «لغات مثقفة». وتشهد على الحالة الأولى، روايات كل من غادا (Gadda) وغراس (Grass) ورواية **بانديراس الطاغية** (*Tirano Banderas*) لفايي إنكلان (Valle- inclán) التي تغطي قشتاليتها (castillan) على مختلف الأعمال الأميركية اللاتينية المكتوبة بالإسبانية؛ وأعمال غيماريس روزا، حيث تتداخل اللغة البرتغالية الكلاسيكية بلهجات الشمال البرازيلي.

أما **الحالة الثانية**، فتشهد عليها أعمال أرغيداس (J. M. Arguedas) وروا باستوس التي تغيرت لغتها الإسبانية من الناحية التركيبية بفعل تأثير لغتين شفاهيتين، وهما الكيشفا (Quechva) والغواراني(*) (Guarani). وهناك أخيراً، وهذه حالة محدودة، عمل جويس الموسوم بـ (*Finnegans Wake*).

(*) يتعلق الأمر باللغات المحلية للسكان الأصليين، وهم الهنود الحمر.

ويتعرض تراكب اللغات في الحالتين معاً للتهديد من طرف الترجمة. ويبدو أن علاقة التوتر والإدماج، القائمة بالنص الأصلي بين اللغة المحلية و«اللغة المثقفة»، بين اللغة الضمنية ولغة السطح... إلخ تتجه نحوالاندثار. فكيف يمكن الحفاظ على التوتر بين الغواراني والإسبانية لدى روا باستوس؟ وعلى العلاقة بين إسبانية الإسبانيين وإسبانية الأمريكيين اللاتينيين في رواية **بانديراس الطاغية**؟ لربما كان ذلك هو «المشكل» الحاد الذي تطرحه ترجمة النثر، لأن كل نثر يتميز بتراكبات لغوية صريحة بهذا القدر أو ذاك. إن الرواية كما يقول باختين، تجمع بين تنوع الأنماط الخطابية (hétérologie) وتنوع الألسن (hétéroglessie) وتنوع الأصوات[19] (hétérophonie) وتقدم لنا رواية **الجبل السحري** (*La montagne magique*) لتوماس مان، نموذجاً جيداً لتعدد الألسن، حيث تمكن مترجم الرواية موريس بيتز (Maurice Betz) من الحفاظ على هذا التعدد جزئياً؛ وأنا أقصد هنا الحوارات بين البطل هانز كاستروب (Hans Castrop) ومحبوبته مدام شوشا (Madame Chauchat). فقد كانا يتواصلان معاً بالفرنسية في الأصل. والأمر الرائع، هو أن فرنسية الألماني كانت مختلفة عن فرنسية الروسية الشابة، وهما [اللغتان] معاً كانتا محاطتين بفرنسية الترجمة. وقد نجح موريس بيتز في إبراز النبرة الألمانية لتوماس مان، كي تتمكن الأشكال الفرنسية الثلاثة من التميز في ما بينها؛ وحتى تحتفظ كل واحدة منها بغرابتها الخاصة. وهذا نجاح نادر، لأن الترجمة تعمل في غالب الأحيان على محو هذا التراكب المقلق.

(19) Tzvetan Todorov, *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique*, suivi de *Ecrits du cercle de Bakhtine* (Paris: Seuil, 1981), p. 89.

إن الميولات التي قمنا بتحليلها باقتضاب، تشكل كلاً يرسم بعمق ما دعوناه بـ «الحرف»، ونحن نقصد بالحرف كل الأبعاد التي تخضع لنسق التحريف. ويحدد هذا النسق بدوره، صورة تقليدية للترجمة؛ فهو ليس نتاجاً لمبادئ نظرية؛ بل إن نظريات الترجمة تنبثق بالأحرى من هذه التربة لتأكيد هذه الصورة البديهية إيديولوجياً. ولا يمكن لهذه النظريات أن تقوم بغير ذلك. فنظرية الترجمة هي التنظير (théorisation) لهدم الحرف لفائدة المعنى، وهذه نقطة لا يسمح المقام بمعالجتها هنا.

وعليه، فإن الترجمة المحكومة من طرف هذه القوى والميولات هي مهدمة للصور (iconoclaste) أساساً، فهي تحل العلاقة المتولدة ذاتياً داخل العمل الإبداعي، كعلاقة بين الحرف والمعنى، يبتلع فيها الأول الثاني. إنها تحل هذه العلاقة لإقامة علاقة عكسية، حيث ينبثق من أطلال الحرف المفكك معنى «أكثر صفاء». ولا يوجد هنا أي «خطأ» بالمعنى المبتذل، بل نوع من الضرورة. لأنه من المحتمل أن يشكل هدم علاقة من بين علاقاتنا بالعمل [المكتوب]. ومن المحتمل أيضاً أن يستدعي العمل هذا الهدم. فعمليات تحرير المعنى والتعبير عنه، التي تقوم بها النسقية التحريفية لها أهدافها. وعلى أي حال، فإن هناك صيغاً أخرى لهدم العمل، مثل الصور الساخرة والمحاكاة والتقليد، وخصوصاً النقد[20].

وفي الواقع، فإن النقد والترجمة المتمحورة حول المعنى، يشكلان صيغتين أساسيتين لهدم الأعمال، وحتى لو افترضنا هذا

---

(20) لقد أحس مونتاين في **المحاولات** بهذه الطبيعة الهدامة للشرح (glose)، كما أن الرومانسية الألمانية [نوفاليس وشليغل] نظرت لهدم الأعمال الإبداعية التي تجريها الترجمة والنقد بصيغة مثالية. هكذا سيعتبر الهدم «تسامياً نحو الاقتدار» [Potenzierung].

الهدم ضرورياً، فإن ذلك لا يعني كونه النمط الوحيد للعلاقة بالعمل ولا كونه النمط المهيمن.

ونحن حينما «ننتقد» نسق الميولات المحرفة، فإننا نقوم بذلك باسم ماهية أخرى للترجمة، لأنه إذا كان من الضروري هدم الحرف ضمن علاقات معينة، فإنه من الضروري بالمقابل إنقاذه و«الحفاظ عليه»، ضمن علاقات أخرى أساسية أكثر.

الفصل الثالث

أخـــلاقيـــة التـــرجـــمـــة

عندما ندرس نسق التحريف الذي يتدخل في الصور التقليدية للترجمة، فإننا نشعر وكأن هذا التحليل «السلبي» يستدعي باستمرار تحليلية إيجابية لـ «إتقان الترجمة». ومع ذلك، يستحيل المرور من الأولى إلى الثانية، فلو حاولنا القيام بذلك، فإننا لن نعمل إلا على مواجهة القوى التحريفية بسلسلة من «الوصفات» المناهضة للتحريف، لا يمكنها أن تكون ذات معنى انطلاقاً من تحديد المبادئ المنظمة وغير المنهجية، إلا إذا أحاطت بهدف الترجمة. طبعاً، فإن تحليلية الترجمة تقتضي في حد ذاتها تحديداً للهدف الترجمي (visée traduisante)، لأنه لا يمكن للميولات التحريفية أن تظهر «كما هي»، إلا انطلاقاً من هذا التحديد. وبالنسبة لكولاردو (Colardeau) أو فولتير، رينان أو جيد، فإن هذه الميولات متضمنة في الترجمة ذاتها. وهكذا، فإن اقتراح تحليلية إيجابية، يتطلب أمرين على الأقل، وهما تحديد فضاء اللعب الخاص بالترجمة [عبر تمييزه عن فضاء الممارسات التحويلية] وتحديد الهدف الخالص للترجمة في ما وراء الظرفية التاريخية. ونعتقد بأن مثل هذه الخطوة مشروعة وإن كانت قابلة للنقد بسهولة من منظور تاريخاني (historiciste).

1 ـ الترجمة والتواصل

لن تكون الترجمة منهجية، إلا إذا ما كانت عملية تواصلية وناقلة «لرسائل» لغة الإنطلاق [المسماة بـ اللغة المصدر (langue-source)] إلى لغة الوصول [المسماة بـ اللغة الهدف (langue-cible)]. وهذه الطريقة في رؤية [وتسمية] الأشياء منتشرة بكثرة داخل «نظرية» الترجمة، فحمولتها الاستعارية التقنية ثقيلة؛ ويتعين التأمل فيها؛ لأنها تساوي في آخر المطاف بين ترجمة نص تقني وترجمة عمل إبداعي، من منطلق أن الأمر يتعلق في الحالتين معاً برسالة (message) موجهة من طرف مرسل (émetteur) داخل لغة [س] ومنقولة إلى لغة [ز] من أجل متلق (récepteur). وهنا أيضاً، يبدو وزن الاستعارات التقنية ثقيلاً جداً. صحيح أن النص التقني [إذا ما سمح لنا بالحديث عن نص] هو بمثابة رسالة تهدف إلى نقل أحادي المعنى (univoque) نسبياً، لكمية محددة من المعلومات. لكن العمل الإبداعي لا ينقل أي نوع من المعلومات، رغم توفره عليها، لأنه يجعلك منفتحاً على تجربة العالم. ولا يمكن أن نجد عاملاً مشتركاً بين «الرسائل» و«النصوص»، مع إمكانية الخلط بين هذين الطرفين، إلا على مستوى تجريدي رفيع. أكيد أن الرسائل مقترنة بالميتودولوجيا، وهو ما لا ينطبق على النصوص. ولا يتعلق الأمر هنا بإقامة نوع من التراتبية، بل بالتمييز نهائياً بين المجالات، فالنص ليس رسالة بالمطلق، والعكس صحيح أيضاً. ولا يعني هذا أن الأعمال الإبداعية مقترنة فقط بصناعة حدسية خالصة. وعلى العكس، فإن ترجمتها تقتضي نسقية عالية؛ لكن النسق ليس هو المنهج، فالمبادئ المنظمة لنسقية ترجمة الأعمال الإبداعية، تتعلق بهدف معين؛ ولن تصبح هذه الترجمة تواصلاً إلا إذا خضعت قبلياً (a priori) لأمر أسمى من كل تواصل. وفضلاً عن ذلك، كلما

طرحت الترجمة المسماة «أدبية» نفسها كفعل تواصلي أصبحت غير تواصلية بالضرورة.

وباختصار، يعتبر مفهوم التواصل بالنسبة إلينا مجرداً جداً لكي يحدد العمل الإبداعي وترجمته. فقد صادرت التكنولوجيا هذا المفهوم بشكل نهائي، ويمكننا مباركة هذه المصادرة، لأن المفهوم أصبح منتمياً إلى الترجميات وليس إلى علم الترجمة.

2 ـ التواصل المناهض للإنتاجية

ربَّ معترض يتساءل قائلاً: ألا يرغب المترجم في «إيصال» الأعمال الإبداعية إلى الجمهور الذي يمنعه جهله بلغة الأصل من «تذوقها»؟ أوَليس ذلك هو الهدف الأخير لكل ترجمة؟ أوَليس هو المؤسس لضرورتها؟ وبصيغة أخرى: ألا تعتبر الترجمة دوماً بمثابة مدخل (introduction)؟

بداية، علينا أن نلاحظ ما يلي: كلما حدد مترجم لنفسه مثلاً هذا «المدخل»، كلما اضطر إلى القيام بـ «تنازلات» للجمهور، لأن الأفق المرسوم له بالضبط هو هذا الجمهور. وتستجيب هذه المسألة لقانونين [موضوعيين] يخصان عملية الترجمة، صاغهما بيار غيرو (Pierre Guiraud) على الشكل التالي:

> «كلما اتسع مجال انتشار الرسالة، كلما تقلص مضمونها [...] إننا نقول كل شيء للجميع، لكننا نقوله بطريقة غامضة، إلى درجة أن الرسالة تنحل داخل العدم»[1].

إن الأمر شبيه بما قلناه عن إزالة الكثافة (débroussailler) عن

---

(1) P. Guirard, «Les fonctions secondaires du langage,» dans: *Le langage*, publié sous la direction d'André Martinet ([Paris]: Gallimard, 1982), p. 461.

دوستويفسكي، لجعله مقروءاً من طرف غالبية القراء الفرنسيين، على حد زعم أصحاب هذا الرأي.

وبإمكاننا صياغة القانون الثاني على الشكل الآتي: من أجل التبسيط نقول إن هناك قطبين للتواصل مع شخص ما؛ وهذا القطب الثاني هو المنتصر دوماً. ومعنى ذلك وجود خلل داخل التواصل، بحيث يخضع قبلياً للمتلقي أو للصورة المكونة عنه. وهذا يفسر لماذا يعتبر التواصل الهادف إلى «تيسير» البلوغ إلى عمل ما تلاعباً بالضرورة، مثلما نراه يومياً في وسائل الاتصال. وبالنسبة للترجمة، فقد أبانت هذه العملية عن نتائجها الكارثية في كل الأزمنة.

ستضعنا هذه الوضعية أمام خطين متوازيين، وهما: خط الكاتب الذي يكتب من أجل جمهور معين؛ وخط مبسط المعارف العلمية (vulgarisateur scientifique). ونحن لن نتوقف عند الحالة الأولى التي تنتج [شاءت السوسيولوجيا ذلك أم أبت] أعمالاً من الدرجة الثانية، مقلدة (épigonales) أو تكرارية (répétitives)، فالمترجم الذي يترجم من أجل الجمهور مجبر على خيانة الأصل، لأنه يفضل جمهوره الذي سيخونه مع ذلك، لكونه يقدم له عملاً مرتباً (arrangée). وذلك هو المأزق الذي أثاره همبولت بقوله:

«يجد كل مترجم أمامه حتماً العقبتين التاليتين: فإما أن يلتزم بصرامة بالأصل على حساب ذوق ولغة شعبه، وإما أن يلتزم بصرامة بأصالة شعبه على حساب العمل المترجم»(2).

---

(2) رسالة الى شليغل في 23 تموز/ يوليو. ذكر في: Antoine Berman: *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique:* Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, *Hölderlin,* les essais; 226 ([Paris]: Gallimard, 1984), et *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin,* Collection tel; 252 ([Paris]: Gallimard, 1995), p. 9.

وبصيغة مستمدة من نظرية التواصل، فإن ذلك سيؤدي كما يؤكد غيرو، إلى الظاهرة الآتية: «يجد المرء نفسه بين قول كل شيء للاأحد، وقول لا شيء للجميع؛ وهاتان الوضعيتان متناسبتان عكسياً»[3].

لكن هذا المأزق ليس مطلقاً مع ذلك، فمن الطبيعي أن يفكر المترجم أيضاً في الجمهور؛ أو بالأحرى في قابلية ترجمته للقراءة (lisibilité)؛ وهو ما يعيدنا إلى الحل الثاني؛ أي حل مبسِط المعارف العملية الذي «يترجم» ـ إن صح التعبير ـ اللغة المختصة ويحولها إلى لغة مشتركة. وكما هو معلوم، فإن هذا النوع من «الترجمة» ليس ناجحاً، لأن اللغة المتخصصة تفقد قوتها ولا يتم بالتالي نقل المعرفة. وهذا الفقدان شبيه بعملية تحويل القصيدة إلى عمل نثري (prosification)، ففي الحالتين معاً يختفي ما هو أساسي في اللغة [المختصة أو الشعرية]. والسبب في ذلك، هو أن مبسط المعارف العلمية لا يفكر سوى في التواصل، لهذا سينهال عليه قانون غيرو بكل ثقله؛ والأدهى من ذلك، هو أن التبسيط (vulgarisation) سينتج اللاتواصل. غير أن هذه العملية ليست أمراً حتمياً، فقد حاول بعض الفيزيائيين في الوقت الراهن تحديد مبادئ ما سموه بجعل اللغة العلمية شعبية (popularisation)؛ وذلك لمواجهة عملية التبسيط. وتسعى هذه العملية الجديدة إلى تبليغ يستجيب في الآن نفسه إلى طبيعة اللغة العلمية وإمكانات الفهم لدى غير العلميين. طبعاً، فإن الأمر يقتضي تفكيراً معمقاً، لا نجده في حالة التبسيط.

وينطبق الأمر نفسه على الترجمة. فجعل العمل الأصلي شعبياً

(3) Guirard, «Les fonctions secondaires du langage,» dans: *Le Langage*, p. 461.

لا يعني تبسيطه، لأن تعديل ما هو غريب داخل عمل ما لتسهيل قراءته يؤدي إلى تشويهه، وبالتالي إلى خيانة القارئ الذي ندّعي خدمته. فمن الواجب أن يكون هناك، كما في حالة العلم، تربية على الغرابة (éducation à l'étrangeté). وقد صرح بنيامين بشكل لا يقبل الجدل، بأن هدف الترجمة لا يمكن أن يختزل في مجرد التواصل [ولربما كان ذلك لفائدة هذا الأخير]، معززاً هذا الرأي بقوله:

«لكن، ما الذي تقوله القصيدة؟ وما الذي توصله؟ إن من يفهمها لا يصله إلا القليل منها. وما هو أساسي فيها ليس هو التواصل ولا التلفظ. ومع ذلك، فإن الترجمة التي تريد أن تتواصل لن تنقل سوى التواصل، أي ما هو غير أساسي. وهذه أيضاً من العلامات التي تعرف بها الترجمة الرديئة [...]، ونحن نتلمس هنا علامة ثانية مميزة للترجمة الرديئة، وهي النقل غير الدقيق لمضمون غير أساسي. وهذا هو مآل الترجمة التي تريد خدمة القارئ»[4].

وسنجد هذا النقد للتواصل في مجمل تأملات بنيامين حول الأعمال الإبداعية والترجمة والنقد. ولا يسمح المقام هنا للتفكير فيها؛ غير أن فضيلتها تتمثل في مسحها بظاهر اليد، لكل السخافات الرائجة حول وضوح هذه الترجمة، انطلاقاً من السؤال البسيط التالي: «هل قامت الترجمة من أجل القراء الذين لا يفهمون الأصل؟»[5].

---

(4) Walter Benjamin, «La tâche du traducteur,» dans: Walter Benjamin, *Mythe et violence*, pp. 261-262.

(مع تعديل طفيف).

(5) المصدر نفسه. وقد سمح هذا السؤال الحاسم لبنيامين بالانفتاح على تعريف ميتافيزيقي فوق أفلاطوني لمهمة المترجم.

3 ـ البعد الأخلاقي

إذاً، ما هي الغاية «النهائية» للترجمة؟ وما هي الترجمة التي تمنح المعنى للتواصل [الثقافي] باعتباره كذلك، والتي «تؤسس» هذا التواصل أيضاً؟

وكما أشرنا إلى ذلك من قبل، فإن هذه الغاية الأعمق ذات بعد ثلاثي، فهي أخلاقية وشعرية و«فلسفية» بمعنى ما. ونحن نعتبرها فلسفية، لأنه توجد داخل الترجمة علاقة «بالحقيقة»، كما سنرى مع هولدرلين.

لكن، لنكتف الآن بما سندعوه «الغاية الأخلاقية». فنحن عندما نتحدث عن الترجمة، نستحضر دوماً قضية الأمانة والدقة. وهاتان كلمتان أساسيتان (Grundwörter)، تشيران إلى تجربة الترجمة[6]. إنهما كلمتان مليئتان بالمعنى وبالتاريخ، خصوصا إذا ما علمنا بأن شاعرين عظيمين، وهما هولدرلين وريلكه، اعتبراهما من الفضائل الشعرية بامتياز؛ حيث أكد هولدرلين على الأمانة (fidélité) وريلكه على الدقة (Genauigkeit). وتحيل الكلمتان على موقف الإنسان من ذاته ومن الغير ومن العالم والوجود، وطبعاً من النصوص. ففي مجال الترجمة، يكون المترجم مأخوذا بروح الأمانة والدقة. ذلك هو شغفه، وهو شغف أخلاقي وليس أدبياً ولا جمالياً. وقد عبر لوثر (Luther) في مؤلَّفه **فن الترجمة ووساطة القديسين** (*L'art de traduire et l'intercession des saints*)، عن أخلاقية الترجمة هذه، قائلاً بحماسه المعهود:

---

(6) يتعين دراسة كل الكلمات ـ المفاتيح التي تستعمل في كل لغة لتحديد فعل الترجمة وصيغها ومقتضياتها... إلخ. بدءاً بالكلمات التي تشير إلى الترجمة ذاتها مثل traduction, translation, *Übersetzung*... etc.

«آه، إن الترجمة ليست فنّاً في متناول أي واحد، كما يعتقد القديسون المجانبون للصواب، فلكي تنجز الترجمة يجب أن يتوفر قلب مؤمن، أمين، متحمس، حذر، مسيحي، عالم، مجرب ومدرب. لذلك أؤكد أنه لا يمكن لأي مسيحي مزيف، ولا لأي فكر متعصب القيام بترجمة أمينة»[7].

ويتمثل الفعل الأخلاقي في الاعتراف بالآخر كآخر، وفي تقبله. وأنا أحيل هنا طبعا على تأملات لفيناس (Lévinas) في مؤلفه **الكلية واللانهائي** (*Totalité et infini*)، فطبيعة الفعل الأخلاقي متضمنة في حكمة الإغريق والعبرانيين الذين اعتبروا بأن الإنسان يلتقي بالإله أو المقدس من خلال صورة الغريب [المتضرع مثلاً (suppliant)]. ولا يعتبر استقبال الآخر الغريب بدل صده أو السيطرة عليه، بمثابة أمر، لأنه لا شيء يجبرنا على القيام بذلك، فقد كان بإمكان أخيل (Achille) في **الإلياذة** (*L'Illiade*) أن يصد بريام (Priam) المتوسل إليه ويبعده؛ لكن كان بإمكانه أيضاً الاستجابة لتوسله وبالتالي الارتقاء إلى دائرة أسمى من دائرة بطولاته الملحمية. ومن المؤكد أن هذا الاختيار الأخلاقي يعتبر أصعب اختيار. لكن الثقافة [بالمعنى الانثربولوجي للكلمة] لا تصبح ثقافة بالفعل [بالمعنى الإنسي (humaniste) الذي أقره غوته[8] (Bildung)]، إلا إذا كانت محكومة بهذا الاختيار، جزئياً على الأقل، فبإمكان ثقافة ما امتلاك أعمال أجنبية [وهو ما قامت به روما كما رأينا]، من دون أن تنسج معها علاقات حوارية (dialogiques). ورغم «تحضرها»، فإنها ستفتقر إلى ما يجعل منها ثقافة إنسية (Bildung)، وقد أشار فريدريك شليغل إلى هذا الأمر بخصوص العرب قائلاً:

(7) Martin Luther, *Oeuvres*, trad. Jean Bosc (Genève: Labor et Fides, 1965), tome VI, p. 198.

(8) انظر مقالة: «Bildung et Bildungsroman,» *Le temps de la réflexion* (1983).

«إن ميلهم المفرط إلى تدمير أو رمي الأعمال الأصلية بعد ترجمتها، يميز روح فلسفتهم. ولربما كانوا لهذا السبب أكثر ثقافة، إلا أنهم كانوا رغم ثقافتهم أكثر همجية من أوروبيي القرون الوسطى»[9].

وبغض النظر عن مدى صحة حكم شليغل على الحضارة العربية، فإننا نجد هنا نموذجاً للعلاقة الاستحواذية، اللاحوارية واللاأخلاقية.

والحال أن الترجمة تنتمي في الأصل إلى البعد الأخلاقي لأن غايتها أخلاقية، فهي ترغب، عبر ماهيتها ذاتها في «جعل الغريب منفتحا كغريب، على فضائه اللساني الخاص». ولا يعني هذا أن الأمور تمت تاريخياً ودوماً على هذا الشكل. على العكس، فالغاية التملكية والاستحواذية المميزة للغرب، غالباً ما عملت على خنق الميل الأخلاقي للترجمة، لأن «منطق عين الذات» (logique du même) كان هو المنتصر دائماً. ومع ذلك، فإن فعل الترجمة يرتبط بمنطق آخر، هو منطق الأخلاق. لهذا نقول، مستعيرين عبارة جميلة لشاعر جوال، إن الترجمة هي في ماهيتها «مقام البعد».

لقد تحدثت عن جعل الغريب «منفتحاً» على فضاء لسانه الخاص. غير أن الانفتاح يتجاوز التواصل، إنه بمثابة كشف وتجل. وعادة ما يقال إن الترجمة هي «تواصل التواصل»، لكنها أكثر من ذلك، فهي «تجل للتجلي»، خصوصاً في مجال الأعمال الإبداعية الذي يهمنا هنا. لماذا؟ لأن التعريف الوحيد والممكن للعمل الإبداعي لا يتم إلا بعبارات التجلي، ففيه يتجلى «العالم» في كليته،

---

(9) *L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand,* collection poétique, textes choisis, présentés et [traduits] par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy; avec la collaboration d'Anne-Marie Lang (Paris: Editions du Seuil, 1978), p. 131.

متبدلاً كل مرة. وإذا ما كان التواصل يهم ما هو جزئي، فإن التجلي المتمثل في العمل الإبداعي يتعلق دوماً بالكلية. وفضلاً عن ذلك، فهو تجل لأصل، أي لنص ليس أول بالنسبة لمشتقاته اللسانية العابرة فحسب، بل هو أول أيضاً داخل فضاء لسانه الخاص. وبغض النظر عن كون كل عمل مرتبطاً بأعمال سابقة ضمن النسق الأدبي التعددي (polysystème littéraire)، فإنه يعتبر شيئاً جديداً وانبثاقاً خالصاً؛ وهو ما سماه فاليري لاربو «واقعة الأمير». إن الغاية الأخلاقية والشعرية والفلسفية للترجمة تتمثل في إبراز هذه الجدة الخالصة داخل لغتها، مع الحفاظ على وجهها الجديد؛ ويتعين عليها أيضاً، وكما يقول غوته، إعطاء هذه الترجمة جدة جديدة (nouvelle nouveauté) بعد أن تستنفذ جدتها داخل مساحتها اللغوية الخاصة. وسنرى لاحقاً مع هولدرلين وكلوسوفسكي، كيف يمكن للترجمة أن تكون تجلياً محدداً للتجلي (la manifestation déterminée de la manifestation).

4 ـ الإتيقا والحرف

مثلما أن الغريب هو كائن جسدي، محسوس في تعددية علامات غرابته الملموسة، كذلك فإن العمل الإبداعي هو واقع جسدي، محسوس، حيوي على مستوى اللسان؛ بل إن جسديته [إيقونيته مثلاً]، هي التي تجعله حياً وقادراً على البقاء على مدى قرون. وأحيل هنا على الملاحظات الحاسمة لبنيامين في **مهمة المترجم** (*La tâche du traducteur*). ولأن الغاية الأخلاقية للترجمة تروم بالضبط تلقي الغريب في جسديته، فإنها لن تنفصل عن **حرف** العمل الإبداعي. فإذا كانت صيغته الغائية هي الأمانة، فسنضطر إلى القول إنه لا أمانة إلا تجاه الحرف، وذلك في كل الميادين، فأنْ يكون المرء «أميناً» لعقد ما، يعني احترام بنوده وليس «روحه». لأن الأمانة تجاه «روح» نص ما، هي تناقض في حد ذاته.

وقد كتب شارل فونتان (Charles Fontaine) [وهو من مترجمي القرن السادس عشر]، ما يلي في مقدمة الكتاب الأول لأوفيد (Ovide) وعنوانه **علاجات الحب**، وكان ذلك سنة 1555 بالتحديد:

«يتعين على كل راغب في إنجاز ترجمة جيدة، التقيد بالأشياء الثلاثة الآتية: **أولاً** عليه أن ينقل ويحتفظ بألفاظ وتعابير المؤلف بأكبر قدر من الأمانة؛ وهو ما يمكننا تسميته بالرداء [أو القشرة] (robbe). **ثانياً**، عليه أن ينقل المعنى كاملاً، لأن من أغرب الأمور ترك المعنى أو جعله غامضاً؛ وهو ما يمكننا تسميته بالجسد. **ثالثاً**، عليه أن ينقل وأن يعبر ببساطة عن اللباقة الطبيعية وعن فضيلة وطاقة ولطف وأناقة وكرامة وقوة وحيوية الكاتب الذي يريد ترجمته [...] وهو ما يمكننا تسميته بـ «روح الدعاء»[10].

ونحن نحتفظ بصورة هذا النص القديم، وفي ما وراء ذلك بالإحساس الجسدي بالعمل الأجنبي المنقول، من خلال مفاهيم: الرداء [أو القشرة] ـ الجسد ـ الروح[11].

ولا يهم ما إذا كان فونتان قد فضل في مقدمته «المعنى» و«اللباقة»، على «الألفاظ»؛ معلنا عن النزعة الكلاسيكية (classicisme) وعن «الخائنات الجميلات»؛ لأن هذه الكلمات الأساسية في نصه [وهي الرداء أو القشرة والجسد والروح] ستحيل إذا ما أدركنا مدلولها الحسي في القرن السادس عشر، على الجسدية وعلى الحرف الحي داخل العمل الإبداعي.

(10) ذكر في: Paul A. Horguelin, *Anthologie de la manière de traduire: Domaine français* (Montréal: Linguatech, 1981), p. 62.

(11) تعني لفظة robbe أو robe أيضاً قشرة الفاكهة. وقد اعتبر بنيامين أن اللغة ترجع داخل العمل الأصلي إلى «مضمونها»، رجوع القشرة إلى الفاكهة.

وهكذا، فإن الأمانة والدقة ترجعان إلى الحرفية الجسدية للنص (littéralité charnelle). وستكون غاية الترجمة، باعتبارها غاية أخلاقية هي استقبال هذه الحرفية داخل لغتها الأم، لأن عبرها يبسط العمل منطوقه (Sprachlichkeit) ويسمح بتجلي العالم من خلاله.

ولا نجد في الغرب تحديداً للغاية الأخلاقية للترجمة وارتباطها بالحرف، أفضل مما وجد في ألمانيا الرومانسية والكلاسيكية مع شلايرماخر وغوته.

فقد وجه شلايرماخر نقداً لاذعاً [بالنسبة لعصره] للترجمة التحويلية والمتمركزة عرقياً لكن حدوس غوته المنتشرة في العديد من نصوصه، هي التي تقدم أغنى مادة وأكثرها إدهاشاً بالنسبة للتفكر في الترجمة باعتبارها حرفاً وتجلياً للتجلي. ومازلنا ننتظر عملاً تجمع فيه كل ملاحظات غوته حول الترجمة والأعمال الإبداعية واللغات، وكذلك ترجماته الخاصة. وعلى حد علمي، فإن هذه الملاحظات تمثل أعمق ما كتب حول الترجمة بالغرب، قبل فالتر بنيامين طبعاً. لكن غوته يتفوق على هذا الأخير مع ذلك بنظرته الشاملة لفضاء الترجمة، المتداخل والمتعدد، ولكل أبعاده. ويتحدد مركز تجربته في الترجمة الحرفية كتجديد شباب (Verjnügung) العمل المترجم. ومن المؤكد أن غوته الذي لم يكن منظراً، لم يربط بشكل نسقي بين الأخلاقية والحرفية وتجديد الشباب؛ فنحن ـ كقراء ـ من قمنا بذلك، وهذا واجبنا. وسنرى الآن وبشكل ملموس، كيف يمكن للترجمة الحرفية أن تحقق الهدف الأخلاقي، وأيضاً وبشكل أعمق، كيف يمكنها تجديد شباب العمل المترجم؛ مع هولدرلين وترجمة أخرى حديثة تسير على منواله.

الفصل الرابع
هولدرلين أو الترجمة كتجلٍّ

يجب على كل ترجمة «جيدة» أن تتجاوز الحد

جاك دريدا

وضع همبولت في مقدمة ترجمته لنص أخيلوس المُعَنْوَن أغاممنون (*Agamemnon*) بعض الحدود لإنجاز نقل أمين لخصوصية العمل الأصلي؛ حيث أعلن أن على النص المترجم أن يبدو «غريباً» (fremdes) بكل تأكيد، لكن من دون إعطاء الانطباع عن غرابته (Fremdheit). وقد خضعت الترجمات الألمانية الكبرى خلال بداية القرن التاسع عشر لهذا المبدأ. إن شليغل وتيك (Tieck)، مثلاً، ترجما شكسبير بأمانة، لكن من دون الذهاب إلى حد «نقل الهمجية المهيبة» (majesteuse barbarie) للأبيات الشعرية الشكسبيرية» كما يقول رودولف بان فيتز[1] (Rudolf Pann Witz)، فقد عملت الترجمة الكلاسيكية والرومانسية الألمانية على التخفيف من حدة هذه الهمجية التي تحيل لدى شكسبير على ما هو فاحش (obscène)، وعلى ما

(1) *Die krisis der europäischen Kultur* (Nüremberg: [n. pb.], 1947), p. 192.

يرتبط بالفضلات (scatologique) وما هو عنيف ومبالغ فيه؛ وباختصار على سلسلة من العبارات العنيفة، فهي تراجعت، إن صح التعبير، أمام الوجه الرهيب الذي يخفيه كل عمل عظيم.

وقبل أن نرى كيف تمكن هولدرلين في الفترة نفسها، وبشكل حاسم، من تجاوز الحدود المرسومة من طرف همبولت؛ أقترح عليكم قراءة بعض المقاطع لسافو (Sappho)، المترجمة على التوالي من طرف إديث مورا (Edith Mora) وميشال دوغي[2] (Michel Deguy) لأن ذلك يسمح على ما يبدو، بتوضيح الإشكالية الهولدرلينية المعقدة.

1 ـ سافو واللباقة

يتعلق الأمر هنا مع سافو بالإغريق وليس بالهمجية؛ حيث نجد أنفسنا داخل ميدان اللباقة. وكما سنرى، فإن «لباقة» سافو صعبة الترجمة، مثلها في ذلك مثل الهمجية الشكسبيرية أو العنف لدى سوفوكليس. وهكذا، سأقوم بفحص مقاطع سافو المرتبة لدى دوغي، تحت رقمي 27 و140، مع التركيز على البيتين الأخيرين ضمن القصيدتين الأولى والثانية في النص الإغريقي.

ـ المقطع 27 [ترجمة إديث مورا]:

آه، لَكَمْ تتنازل المرأة ودوماً بسلاسة

عندما تفكر، وهي الطائشة، في الحاضر فقط[3]!

---

(2) *Sappho,* trad. Edith Mora (Paris: Flammarion, 1966), et Michel Deguy, *Actes: [essai],* le chemin ([Paris]: Gallimard, 1966).

(3) المصدر نفسه، ص 367.

ـ أما ترجمة ميشال دوغي فجاءت كالتالي:

سلسة بالفعل دوماً، الأنوثة
ففي كل مرة، تفكر بطيش في الحاضر[4].

ـ المقطع 140 [ترجمة مورا]:

أبيض من الحليب
ألين من الماء
أكثر تناغماً من القيثارة
أكثر تباهياً من المهرة
ألطف من الورود
أكثر نعومة من المعطف اللين
أثمن من الذهب[5].

أما ترجمة دوغي فهي كالآتي:

من الحليب؟ إنها أبيض
من الماء؟ إنها ألطف
من الربابة؟ إنها أكثر رهافة
من الحصان؟ إنها أكثر انسجاماً
من الورود؟ إنها ألطف
من الفستان الفاخر؟ إنها أعمق
من الذهب؟ إنها أثمن[6].

---

(4) Deguy, *Actes: [essai]*, p. 145.
(5) *Sappho*, p. 369.
(6) Deguy, Ibid., p. 149.

Que lait?	Plus blanche
Que source?	Plus délicate
Que lyres?	Plus accordée
Que cheval?	Plus fière
Que roses?	Plus tendre
Que robe riche?	Plus profonde
Que l'or?	plus précieuse

وعلى العموم، تبدو ترجمة مورا مضبوطة ومتقنة. ونحن حينما نقرأ مجموع نصوص سافو في هذه الترجمة، نجد الشاعرة «جميلة» و«ناضرة» و«أنثوية»؛ مع العلم بأنه من الناحية الشعرية لا ترتقي هذه الشاعرة إلى مرتبة عليا.

لنأخذ على سبيل المثال، الأبيات الأخيرة بالمقطع الأول، من ترجمة مورا، والتي جاء فيها:

آه، لَكَمْ تتنازل المرأة ودوماً بسلاسة

عندما تفكر، وهي الطائشة، في الحاضر فقط!

فهذا الكلام مألوف عن المرأة، وقد يسمع ألف مرة. أما بالنسبة للمقطع الثاني، فإن تشبيهاته تبدو مبتذلة أيضاً. وهذا يفضي إلى أمرين لا ثالث لهما: فإما أن شعر سافو لا يتجاوز هذا المستوى؛ وإما أن هذه الصور التي كانت ربما حية في عصرها قد راجت بكثرة، إلى درجة فقدانها كل تأثير علينا. وكيفما كان الحال، فنحن نجد أنفسنا أمام ترجمة «مخيبة للآمال»، كما هو الشأن بالنسبة لترجمة العديد من «الأعمال العظيمة».

لنقرأ الآن ترجمة دوغي ولنبدأ بالمقطع الأول. وهي ترجمة شبه حرفية، وتقدم لنا نصّاً «يعلن» عن شيء مخالف تماماً للترجمة الأخرى. وبالفعل، فإن سافو تتحدث هنا [مستحضرة هيلينا طروادة (Hélène de Troie)] عن علاقة الأنوثة بالحاضر. ولا يتعلق الأمر بالمرأة، بل بـ «الأنوثة»، وهو ما يتجلى في المحايد (neutre) ضمْنْ اللفظة الإغريقية (Tò θῆλυ). فسافو لم تقل إن المرأة لا تفكر سوى

في الحاضر، بل إن الأنوثة تربط علاقة أساسية مع الحضور (présence) والغياب (absence). وكون هيلينا فكرت في اللحظة الآنية، تعتبر نتيجة حتمية، لكونها تسكن الحاضر ولو بطيش. هذا ما قالته سافو شعرياً؛ ونحن نعلم، انطلاقاً من هايدغر، بأن جوهر الفكر والشعر الإغريقيين، هو تجربة الوجود كحضور. وقد حجبت ترجمة مورا هذه العلاقة الأساسية؛ أما الترجمة الحرفية لدوغي، فسمحت لنا بالانخراط فيها.

لنتأمل الآن المقطع الثاني، فبإمكاننا ملاحظة بعض التحويلات لدى دوغي، ليس فقط بالنسبة لترجمة مورا، بل بالنسبة للنص الأصلي أيضاً. صحيح أن دوغي نقل بأمانة النظام الإغريقي للجمل، حيث جاء اسم التفضيل (comparatif) لاحقاً فبدل «أثمن من الذهب» نجد «من الذهب؟ إنها أثمن». لكنه وضع علامة استفهام بعد «من الذهب»؛ وهي علامة غير موجودة عند سافو؛ وفضلاً عن ذلك، فإن دوغي وضع بياضاً بين سلسلة «الأسئلة» وسلسلة «الأجوبة»، إلى درجة أنه يمكن قراءة القصيدة عمودياً وأفقياً من دون أن يؤثر ذلك على وضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به. فكل شيء هنا قابل للإدراك بشكل أفضل مما يوجد في ترجمة مورا. صحيح أن هذه الأخيرة عملت على ترجمة التشبيهات (comparaisons) لكنها لم تنقل فوريتها (immédiateté) ونضارتها (fraîcheur)، فقد تمت الأمور وكأن المترجمة لم تأخذ بعين الاعتبار فارق الألفي سنة الذي يجثم على تشبيهات القصيدة. فهي لم تطرح على نفسها السؤال التالي: كيف نستعمل كلمات المساء لنقل كلمات الصباح؟ وهناك تحويلات أخرى، هي الأسماء الموصوفة والصفات التي انتقلت من السجل «الشعري» إلى السجل «الملموس». وهكذا، ستصبح القيثارة هي الربابة والتناغم هو الانسجام والمُهْرَة هي الحصان، والمعطف اللين

هو الفستان الفاخر. فمن الناحية المعجمية (lexical) تخلصت الترجمة من الصيغ الشعرية التي تجعلها مبتذلة. لكن المؤكد هو أن اللفظة الإغريقية (εγγελης) تعني «المتناغم»، إلا أن معناها الأول هو «المنسجم».

لنستأنف الحديث، فإزالة الخاصية الشعرية والابتذال من طرف الترجمة الحرفية للكلمات، وفق نظام ظهورها الإغريقي، يعني أن المترجم سعى إلى نقل المعنى الأول لكلمات الأصل بواسطة ألفاظ بسيطة جداً، وأيضاً إلى التدخل في النص، بغرض إبراز معناه والتشديد عليه (l'accentuer). إن صيغة: «من الذهب؟ إنها أثمن» تبرز أي تشدد على «الذهب» و«أثمن». ولن يكون هناك تأثير كبير لصيغة «أكثر تناغماً من القيثارة». لكن صيغة «من الربابة إنها أكثر انسجاماً»، تضفي على كلمة «الربابة» المتقادمة طابعاً ملموساً. والأهم من ذلك، هو أن هذا التشديد عن طريق التساؤل ليس اعتباطياً؛ فهو يتوافق مع الرابطة القائمة لدى سافو بين التساؤل والمقارنة؛ ويتجلى ذلك في المقطع رقم 117 الذي جاء فيه؛

بأي شيء سأشبهك يا خطيبتي الغالية؟
إن أفضل ما سأشبهك به هو الغصن اللين[7].

تلك هي الرابطة السحيقة بين السؤال والمقارنة ـ وأنا أستحضر هنا الأشعار السلتية (celtiques) الإيرلندية ـ فالتشديد يشير إلى ما هو موجود بشكل «مستتر» داخل الأصل.

ها نحن نقف الآن أمام قصائد أصبحت ناطقة، فلغتنا تخضع لهجوم اللغة الأخرى. والأمر الغريب هو أنها تظهر أكثر شباباً هناك، حيث تبدو لدى مورا عجوزاً ومنهكة، فقد أصبحت أكثر صفاء،

---

(7) المصدر نفسه، ص 149.

وخرجت من طي الكتمان بعد أن اخترقتها لغة اليونان. ومن الواضح أن الحدود بين الغريب (l'étranger) والغرابة (l'étrangeté)، قد تخلخلت بصمت، فهناك عنف مزدوج ممارس على اللغة المترجمة وعلى النص الأصلي. وبمعنى ما، فإن الترجمة أنتجت نصّاً أكثر تغريباً من نص سافو؛ لكن هذه الغربة موجودة سلفا لدى هذه الشاعرة. ويمكن القول إنها ترجع إلى أصل الأصيل (l'origine de l'original)، ونحن نتذكر كلمات ألان الذي اختتم قوله بما يلي:

«إنه أكثر إنجليزية من الإنجليزية وأكثر إغريقية من الإغريقية وأكثر لاتينية من اللاتينية. وبتطبيقي لمنهجية البناء هاته على شيلي [...] فإنني سأصل إلى مشروع مَلارميه غير المعقول بما فيه كفاية»[8].

لنتصور شيلي أكثر إنجليزية وسافو أكثر إغريقية! فالعمل المقترن باللغة المترجمة والمنزوع من لغته الأصلية، سيفيض شعاعاً. هكذا، أشعت سافو من جديد داخل التصور المزدوج للغتين المقترنتين. وفي الآن نفسه بدت فرنسية الترجمة «أكثر فرنسية من الفرنسية ذاتها»، وقد استرجعت شبابها. وكونهما مقترنتين لا يتناقض مع واقع أن كل لغة تعبر عن اختلافها الخالص داخل الاقتران ذاته. هكذا سينكشف العمل وينفتح أمامنا، ضمن الاقتران الفارقي (accouplement différenciant). وستصبح سافو معاصرة لنا، وهي التي أعادتها ترجمات كلاسيكية إلى ألفي سنة للوراء وجعلتها غريبة عنا، بالمعنى السيئ للكلمة، فغرابة الترجمة المهجنة والفارقية (métissante/ différenciante) تلغي الغرابة السيئة للزمان وللمكان. طبعاً، إن ذلك لا يصلح من دون عنف؛ وقد كان هولدرلين أول من مارس عنف الترجمة ذاك.

---

(8) Alain, *Propos de littérature* (Paris: P. Hartmann, 1934), pp. 56-57.

2 ـ هولدرلين: «أنتيغون» و«أوديب ملكاً» لسوفوكليس

لن أفحص هنا كل الترجمات المنجزة من طرف هولدرلين، بل سأقتصر على ترجمته لسوفوكليس، التي نشرها قبل أن يجرفه الجنون. وقصته معروفة، ففي سنة 1804، أصدر هولدرلين عند ناشر غير ذي أهمية، ترجمته لمسرحيتين تراجيديتين لسوفوكليس، مرفقة بمقدمة طويلة وصعبة. وكان كل شيء ينبئ عن فشل المحاولة، بدءاً بالأخطاء المطبعية الكثيرة بالنص، ومروراً بمعرفة هولدرلين الفيلولوجية الناقصة باللغة اليونانية وبكونه رجع إلى طبعة أصلية مليئة بالأخطاء وانتهاء بخصوصية ترجمته طبعاً. هكذا، سترفض هذه الترجمة من طرف الجميع تقريباً. ووجب انتظار القرن العشرين ليتم الاعتراف بها كإحدى الترجمات الكبرى، ليس فقط داخل التقليد الألماني، ولكن بالنسبة للتاريخ الغربي برمته.

ولضبط هذه المسألة، يتعين علينا التذكير بأن عصر هولدرلين الذي أصدر فيه ترجماته هو عصر الترجمات العظيمة بألمانيا، حيث كان فعل الترجمة يعتبر كإحدى اللحظات الأساسية للثقافة (Bildung). فقد طرحت ألمانيا الرومانسية والكلاسيكية الأكسيوم (الأولية) المطلق الذي مفاده أنه لا يمكن أن توجد ثقافة «وطنية» من دون المرور عبر الأجنبي، وتلعب الترجمة ضمن هذه الحركة الدائرية (خاص ـ أجنبي ـ خاص) دوراً كبيراً. وفضلاً عن ذلك، فإن فلسفة الترجمة التي بلورها كل من هردر (Herder) وفوس (Voss) وغوته وهمبولت وشليغل وشلايرماخر، تتعارض صراحة مع التقليد الفرنسي لـ **للخائنات الجميلات**؛ وهو التقليد الذي مثله بألمانيا فيلاند (Wieland)، الذي قام مثل فولتير بتعديل للنص الشكسبيري وأطلق على نفسه لقب الوسيط المصلح (médiateur améliorateur).

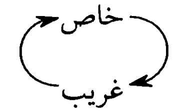
ومن الآن فصاعداً، أصبحت هناك ضرورة لنقل كل «خصائص» الأصول بكل أمانة. وتنطوي هذه الضرورة على أساس مزدوج يتمثل في تقديس الأعمال الإبداعية ولغتها وفي القانون المعلن من قبل، والذي مفاده أن الترجمة لا يمكنها أن تكون انتقالاً (passage) بواسطة الغريب المكون (l'étranger formateur)، إلا إذا تجاوزت كونها مجرد أقلمة وإلحاق (acclimatation/ annexion) لهذا الأخير. وتعتبر الحدود الوحيدة لهذا الانتقال هي تلك المحددة من طرف همبولت.

والحال، أن هولدرلين سيقلب هذه الفلسفة رأساً على عقب، فقد أزاح حدود الترجمة الكلاسيكية والرومانسية عن مكانها، مقترحاً ترجمة حرفية ـ قصية (archi-littérale) لسوفوكليس، وسمح لنفسه بالخصوص بتعديل نص هذا الأخير بشكل سيعتبره معاصروه اعتباطياً. وأخيراً، فإن حركة الثقافة برمتها والانتقال بواسطة الغريب لبلوغ ما هو خصوصي، سيعاد النظر فيهما، كما تشهد على ذلك رسالة هولدرلين الشهيرة إلى بولندورف (Böhlendorff) والتي جاء فيها:

«لا شيء أصعب علينا معرفته من الاستعمال الحر لما هو وطني. وأنا مؤمن بذلك، لأن وضوح العرض يعتبر واضحاً بالنسبة إلينا بشكل طبيعي منذ الأصل، وضوح توهج السماء بالنسبة للإغريق. ولهذا السبب بالضبط، سيكونون قابلين للتجاوز في بريق شغفهم وليس في حضور بداهتهم الهوميروسية التي تتمثل في موهبة العرض [...]، فالإغريق لا يتحكمون كثيراً في التهييج [الباتوس (Pathos)] المقدس، لأنه فطري لديهم. وعلى العكس من ذلك، فهم ممتازون في ما يخص موهبة العرض، حيث يتملكون العنصر الغريب. أما عندنا، فالأمر مختلف، لكن ما هو خصوصي يجب أن يتعلم مثل ما هو غريب. ولهذا السبب يعتبر الإغريق ضروريين بالنسبة لنا، غير أننا لا نستطيع اللحاق بهم بسبب ما هو خاص بنا بالضبط، أي ما هو

وطني؛ ولأن الاستعمال الحر لما هو خاص بنا يعتبر ـ كما قلنا ـ من أصعب الأمور»[9].

وهكذا، مقابل الحركة الدائرية للثقافة، يضع هولدرلين حركتين متزامنتين، وهما التعرف على الغريب وتعلم ما هو خصوصي.



وتعمل كل حركة على تصحيح ما هو مبالغ فيه لدى الحركة الأخرى، كما يقوم هذا القانون الجديد بتفجير الإيقاع الجدلي للثقافة، وبالتالي للوظيفة الإنسية (humaniste) للترجمة. وفي الواقع، لا يمكن التفكير في المشروع الترجمي لهولدرلين بمعزل عن نظريته التأملية في المأساة وعن تأمله في الأوضاع المتناقضة للفن الإغريقي والفن الغربي عموماً (hespérique). وبالنسبة للشاعر، فإن العنصر الأصيل للفن الإغريقي يتمثل في «توهج السماء» و«الحماس الغريب». وللسيطرة على هذا العنصر، تحكم الفن الإغريقي في مقابله وهو «وضوح العرض» و«الاعتدال الغربي»، أي عقلانية اللوغوس. لكنه بفعله ذاك، تنكر لأصله الخاص.

أما الفن الغربي، فقد عرف وضعاً عكسياً، حيث اضطر إلى التحكم في «توهج السماء» الذي يعتبر بالنسبة إليه من أكثر الأبعاد غرابة؛ إلى درجة أن كل واحد أصبح «بارعاً» في ما هو أكثر تعارضاً معه.

---

(9) Friedrich Hölderlin, *Remarques sur Oedipe; Remarques sur Antigone*, bibliothèque 10/18; 263, [précédé de] Hölderlin et Sophocle par Jean Beaufret; [suivi de] lettres de Hölderlin, 1801-1804; trad. et notes par François Fédier ([Paris]: Union générale d'éditions, 1965), pp. 97-98.

وستتموقع ترجمة سوفوكليس ضمن علامة مزدوجة، تتمثل في إبراز ما تم «إنكاره» داخل العمل الإغريقي [وهو توهج السماء]، وتقريب هذا العمل منا، بجعله حيث يجب أكثر اعتدالاً مما هو عليه. وسنرى كيف سيتطابق هذان المبدآن عند إثارة أسماء الآلهة. وقد عبر هولدرين عن هذا الوضع المزدوج لترجمته في رسالة إلى ناشره بتاريخ أيلول/ سبتمبر 1803، قائلاً:

«أتمنى أن أقدم عرضاً أكثر حيوية مما هو مألوف عن الفن الإغريقي الغريب عنا، لارتباطه بالطبيعة الإغريقية وبالعيوب التي عرف كيف يتكيف معها؛ وذلك بإبراز العنصر الشرقي الذي أنكره وبتصحيح عيبه الفني أينما وجد»[10].

وبعد مرور بضعة أشهر، كتب مرة أخرى إلى ناشره ما يلي:

«أعتقد بأنني كتبت كل شيء في ما يخص الحماس الغريب وتمكنت من بلوغ البساطة الإغريقية»[11].

وقد لخص جان بوفري بشكل جيد هذه الإشكالية قائلاً:

«إن شرقنة (orientaliser) الترجمة لا تعني تغريب (dépayser) المأساة الإغريقية إلا بقدر ما تحافظ على اعتدالها الذي لا يضاهى. هكذا تكتسي «تعديلات» هولدرلين معنى مزدوجاً؛ ويتعين فحص كل «فوارق الترجمة» من هذا المنظور المعقد، لأنه إذا كان الشاعر الحديث قد تعامل نسبياً مع الأصل الإغريقي «كخائن»، فإنه قد تعامل معه على الأقل بطريقة مقدسة»[12].

---

(10) المصدر نفسه. [النص المذكور مترجم من قبل بوفريه، ص 35، ومن قبل فيديه، ص 111. هنا الترجمة معدلة من قبل بافمان].

(11) المصدر نفسه، ترجمة بوفريه، ص 35.

(12) المصدر نفسه، ص 35.

وما يتعين معرفته هو أن العمل لا يبدو هنا كمعطى جامد ثابت لا يتغير وتجب إعادة إنتاجه؛ ولا كدعامة بسيطة يجب تعديلها وتحسينها على النمط التحويلي [كما هو الشأن بالنسبة للنزعة الكلاسيكية]؛ بل هو بالأحرى ساحة معركة بين بُعدين أساسيين. وتتدخل الترجمة كلحظة في حياة العمل الذي يشهد «المعركة»، لكن «بطريقة عكسية»، ما دام فعل الترجمة يتمثل في إبراز المبدأ أو العنصر الذي أخفاه الأصل. وهو ما تلخصه الخطاطة الآتية:

سوفوكليس: توهج السماء ← الاعتدال

هولدرلين: الاعتدال ← توهج السماء

وهـذا التشـديد الذي يكشف «مخفي الأصل»، هو بمثابة «تجلٍّ». ولأن هذا التجلي لا يمكنه الحدوث إلا بتحويل بعض جوانب العمل، فإنه يعتبر عنفاً. وهو عنف مزدوج، لأنه كما يقول هولدرلين، يمس الأصل، من أجل تقريبه من «نمط تمثلنا» تارة، ومن أجل تقريبنا من هذا النمط تارة أخرى. وهو ما جسدته الترجمة «الحرفية» التي حاصرت فيها اليونانية الكلام الألماني وأدت إلى ما سماه هوفمنشتال (Hofmannsthal) بـ «يونانية الكلام الألماني» (Griechisches der deutschen Sprache). وفضلاً عن ذلك، فإن هذه الترجمة «الحرفية» ستتبع وجهتين، وهما: كشف المعاني الأولى للكلمات اليونانية، والرجوع أثناء عملية الترجمة إلى المعنى الأصلي للكلمات الألمانية واستعمال لغة لوثر «القديمة» واللهجة الشغابية (souabe)... إلخ، وذلك بغرض إضفاء القوة الكلامية الألمانية على القوة الكلامية اليونانية.

وفي ما يخص بنية المأساة الإغريقيـة، حاول هولدرلين، عن طريق الترجمة إبراز ما سماه في نصوصه التأملية بالنبرة الأساسيـة

للعمل (Grundton). وكما أشار منفريد كيركوف (Manfred Kerkhoff) إلى ذلك، فإن هناك بالنسبة للشاعر:

«توتراً بين ما «يظهر» في النص ـ ويسمى أيضاً بـ «الخاصية الفنية» أو «النبرة الاستعارية» ـ وما هو خفي لكنه «مدلول» (Bedeutung)، أي النبرة الأساسية (Grundton) التي تحدد النص برمته من دون أن تظهر «شخصياً» (in persona) وضمن هذا الكشف عبر الإخفاء (révélation par dissimulation)، لن يكون الصراع الدرامي سوى تعبير (Ausdruk) عن التناغم؛ ويتعين على العكس من ذلك (per contrarium) أن تكون كلمة «أساس»، الناتجة عن التنظيم الإيقاعي للنبرات الرئيسية (Haupttöne) والثانوية (Nebentöne) ظاهرة في الترجمة[13].

انطلاقاً من هذا المبدأ، ستبرز أمامنا سلسلة من العمليات الدقيقة، وهي:

- الترجمة الحرفية/ التشقيقية (littérale/ étymologisante).
- الترجمة التي تستعمل الألمانية القديمة والشغابية واللغة الورعة (piétiste).
- تقوية الأصل.
- تعديلات على نص سوفوكليس.

وتسير هذه العمليات ـ المتنوعة ظاهرياً ـ في الاتجاه نفسه، أعني أن الحرفية والإخضاع لنظام اللهجات والتقوية والتعديل تشكل كلاً نسقياً منسجماً، يهدف إلى إبراز النبرة الأساسية للعمل.

---

(13) Manfred Kerkhoff, *Timeliness and Translation* (Toronto: Victoria College University, 1984),

وقد قدمت هذه المداخلة في ندوة حول سيميوتيقا الترجمة، انعقدت بتورنتو، جامعة فيكتوريا، حزيران/ يونيو 1984 وظهرت سنة 1985 ضمن:

Texte, 4, Trinity college, Toronto.

ولربما كانت ترجمة هولدرلين غير مكتملة، وأحياناً مغالية، لكن منطقها يتميز بالصرامة. فلنر الآن من خلال بعض الأمثلة، كيف ترجم الشاعر سوفوكليس.

3 ـ الترجمة الحرفية والتشقيقية

عند بداية المسرحية [البيت 21]، ستخاطب إيسمان (Ismène) أنتيغون بصيغة ترجمها مازون (Mazon) وغروجان (Grosjean) تباعاً كما يلي:

ـ «ما الذي وقع إذاً؟ هناك شيء ما يؤرقك، هذا واضح» [مازون].

ـ «ماذا هناك؟ أي قصة كدرتك، إنني أرى ذلك» [غروجان].

وقد اختار هولدرلين ترجمة الفعل اليوناني (καηπαw) بمعنى «كدَّر» في معناه الأول، وهو «يبدو لونه أرجوانياً»، وليس في معناه الاشتقاقي، وهو «يكون مهموماً وقلقاً»، وهو ما أعطى الترجمة الألمانية الآتية:

Was ist's, du scheinst ein rottes Wort zu färben

ومعناها حرفياً:

ماذا هناك؟ يبدو أنك تلونين كلاماً بالأحمر.

وقد اقترح لاكو ـ لابارت في ترجمته الذكية لترجمة هولدرلين ما يلي: ماذا هناك؟ يبدو وكأنك تعصرين تصميماً أرجوانياً [البيت 21][14].

---

(14) بخصوص كل هذه الاستشهادات يمكن الرجوع إلى طبعة الآداب الجميلة بالنسبة لترجمة مازون: Sophocle, *Tragédies*, trad. de Paul Mason (Paris: Les Belles lettres, 1964).

ونرى هنا كيف اختار هولدرلين حرفية مغالية، هناك حيث اكتفى غروجان بحرفية كلاسيكية كمقابل للكلمتين اليونانيتين [«تاريخ» و«كدر»]، وحيث فقد مازون باختياره للفظة «يؤرق»، ما يربط فعل «كدر» بـ «يبدو لونه أرجوانياً». طبعاً، بإمكاننا أن نرجع الحرفية التشقيقية للشاعر، إلى معرفته المحدودة باليونانية، وأن نسخر من غلو هذا البيت الشعري، كما فعل فوس وشيلر. في الواقع، إن الأمر يتعلق بماهية القول المأساوي؛ ذلك أن لفظة «أحمر»، في مسرحية أنتيغون، تتطابق تماماً مع ذلك القول القاتل فعلياً (Tödtlich-faktisch)، الذي يشكل بالنسبة لهولدرلين الماهية المأساوية لأنتيغون[15]. وعلينا ألا نتوقف كثيراً عند الترجمة «العتيقة" من ناحية الأسلوب لفعل «كدر»، لأن هولدرلين باختياره للمعنى الأصلي للكلمة يكشف عن «توهج السماء» و«الحماس الغريب» كعنصرين أساسيين في المسرحية.

وهناك مثال آخر للترجمة الحرفية، فعندما يقول تيريسياس (Tirésias) في ترجمة غروجان:

وأنا جالس فوق مقعدي الكهنوتي القديم

حيث توجد كل أصناف الطيور في متناولي...

[البيتان 999 و1000]

= وإلى منشورات لابلياد بالنسبة لترجمة كروجان: *Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle,* traduction par Jean Grosjean ([Paris] Gallimard, 1967).

وبخصوص ترجمة لاكو - لابارت، انظر: Sophocle, *Antigone,* [adapté par] Hölderlin; trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe ([Paris]: C. Bourgeois, 1998).

(15) *Remarques sur Oedipe; Remarques sur Antigone*, pp. 78-79.

نجد بان ترجمة الكلمة الإغريقية التي تعني أولاً «من يراقب طيران العصافير» قد تضمنت أيضاً معنى كهنوتي (augural)، لكن هولدرلين اكتفى فقط بالمعنى الأول، وهو ما أعطى الترجمة الآتية:

فوق الكرسي القديم، كنت جالساً **أراقب الطيور**
أمامي هناك، حيث كانت كل الطيور تملك مرفأها

[البيتان 1036 ـ 1037]

فاللفظة الألمانية (Vögelschauend) تترجم حرفياً المعنى الأصلي للفظة اليونانية المذكورة. وفي موضع آخر، اقترح هولدرلين ترجمة لفظة «كسموس» بـ «العالم»، هناك حيث فضلت الترجمات الأخرى لفظة «نظام». وقد دفعه هذا البحث الدؤوب عن الأصل إلى تفكيك اسم برسيفون (Perséphon) وفق تقليد يعود إلى العصور القديمة، وتقسيمه إلى [دمار] و[نور]

فبينما نقرأ في ترجمة غروجان ما يلي:

سجن أبدي هذا الذي لجأت إليه
بجانب أقاربي الموتى الذين يفوقون الإحصاء
والذين استقبلهم برسيفون في عالم الأموات

نجد بأن هولدرلين استعمل بشكل غامض لفظة (*Zornigmitleidig*) التي تحيل على الدمار:

سأذهب لألاقي
أقاربي الذين سيجد أغلبهم
عندما يلقون حتفهم، نوراً
يحييهم عبر هيجان شفقته (*Zornigmitleidig*)

[الأبيات 923 ـ 926].

4 ـ التقوية

استعمل بيسنر[16] (Beissner) لفظة «تقوية» بخصوص الزيادات التي أدرجها هولدرلين ضمن نص سوفوكليس. ونشير هنا إلى أن ترجمة الفعل اليوناني [كدر/ أرق]، هي في حد ذاتها طريقة لتقوية هذا الفعل. لكن، يمكن أن تمتد الزيادة إلى مقاطع كاملة، وخصوصاً في المشهد الأول. وإليكم أمثلة عديدة يتجاوز فيها هولدرلين النص الإغريقي، مضفياً عنفاً أكبر عليه. فمقابل ترجمة غروجان الآتية:

ها هي تلك التي اقترفت الجرم

لقد باغتناها وهي تقوم بعملية الدفن. أين هو كريون (Créon)؟

[البيتان 384 ـ 385]

نجد بأن الترجمة الألمانية كانت أعنف، حيث جاء فيها:

Die ists. Die hats gethan. Die griffen wir,
da sie das Grab gemacht, doch wo ist kreon?

[البيتان 400 و401]

وتعطينا الترجمة [العسيرة!] لهذين البيتين ما يلي:

إنها هي. هي التي اقترفت ذلك. لقد ضبطناها وهي تحفر القبر.
لكن أين هو كريون؟

وفي مقطع آخر، صاح كريون مخاطباً أنتيغون قائلاً [في ترجمة غروجان]:

أنت التي انسللت داخل منزلي،

رغم أنفي مثل حية، بغرض شرب دمي.

[البيتان 531 و532]

---

(16) *Hölderlins Übersetzungen aus dem Griechischen* (Stuttgart: J. B. Metzler, 1961).

وفي ترجمة هولدرلين نجد:

Ja! du! die du drin hokst, daheim, wie Schlangen
Geborgen und mich aussaugst.

[البيتان 552 و553]

وقد ترجمهما لاكو ـ لابارت بما يلي:

ها أنت! التي تختفي، متربعة مثل ثعبان
داخل منزلي وتمتصين دمي.

[البيتان 552 و553]

سيتضح في الأبيات اللاحقة بأن الشاعر يرغب في إبراز كل ما يحيل عند سوفوكليس، على «توهج السماء»، وذلك بالزيادة في وصف بدا له من دون شك ثابتاً ومألوفاً.

فقد اقترح غروجان بهذا الخصوص الترجمة الآتية:

هكذا بقي الأمر إلى حين تمكن قرص الشمس
الساطع في كبد السماء
من إحراقه بناره.

[الأبيات 415 ـ 417]

أما في ترجمة لاكو ـ لابارت لهولدرلين، فنجد ما يلي:

هكذا بقي الأمر طويلاً إلى حين تفككت
كرة الشمس وانحنت عمودياً
أمام الأثير واشتعل الحريق.

[الأبيات 431 ـ 433].

5 ـ اللجوء إلى الألمانية القديمة وإلى الشغابية

هذا اللجوء حاضر في القصائد والترجمات معاً: وكأن الأمر يقتضي مرة أخرى وجود ألمانية أصلية لترجمة يونانية أصلية. وإليكم بعض الأمثلة: فقد تمت ترجمة لفظة «عناء» التي ترجمها غروجان بـ «ألم»، بلفظة (Arbeit) التي تفيد العناء وليس العمل، في اللغة الألمانية القديمة وفي الشغابية الحالية. وفضل هولدرين لفظة (gescheuet) على (gescheit)، أي اللفظة القديمة التي تعني «الرصين»، كما أرجع (Blick) «نظرة» إلى (Blitz) «وميض». لكن ترجمة الشاعر ليست مجرد ترجمة عتيقة الأسلوب، مثل العديد من الترجمات الرومانسية الألمانية والفرنسية؛ فهي تحيي بالأحرى ما هو عتيق في الألمانية لاستقبال ما هو عتيق في اليونانية. وهذه العملية مرتبطة بالتقوية، لأن كل هذه الكلمات ـ اللهجية (dialectaux) أو القديمة ـ المستمدة من «عمق» اللغة هي أقوى، وهي تساهم في بناء اللغة المتوحشة العظيمة التي يتعين عليها التكلم داخل المأساة متجاوزة كل نزعة كلاسيكية. وسنرى من خلال التعديلات المتنوعة التي أضيفت إلى الأصل، كيف حاولت ترجمة هولدرلين عن قصد، تدمير الرؤية «الكلاسيكية» للفن الإغريقي. وهي تعديلات ذات معنى مزدوج: فمن جهة، أضفت «طابعاً غربياً» (occidentalisent) على النص؛ ومن جهة أخرى أضفت عليه طابعاً شرقياً (orientalisent) وحررته من نبرته الأساسية (Grundton).

6 ـ التعديلات

وهي عديدة؛ وغالباً ما تتسم بالغموض، ومن أبرزها تلك المتعلقة بأسماء الآلهة. في الواقع، ألغى هولدرلين هذه الأسماء في كثير من الأحيان وعوّضها بتسميات جديدة، فزوس أصبح هو «أب الأرض» أو «سيد الأرض»؛ وأريس (Arès) هو «روح الحرب»؛

وإيروس (Eros) هو «روح الحب» أو «روح السلام»؛ وأفروديت (Aphrodite) هي «الجمال الإلهي»؛ وباخوس (Bacchus) هو «إله المتعة». وبشكل عام، فإن الآلهة أصبحت هي «السماوية» (célestes)، أما الشياطين، فهي «آلهة الضفة الأخرى» و«آلهة آبائنا» و«الأرواح الحامية لبلد الآباء»... إلخ. ويمكننا تأويل هذه التعديلات عبر مستويين: في المقام الأول، عمل هولدرلين من خلال إلغائه لأسماء الآلهة الإغريق على محو الصورة الإنسية الباروكية للعصر القديم برمته؛ بحيث تشير التسميات الجديدة إلى ماهية الوجوه الإلهية في أصالتها «الشرقية»؛ وذلك ما أكده رينهارت[17] (Reinhardt). وعلى المستوى الثاني، فإن هولدرلين، بإضفائه لأسماء جديدة على الآلهة (مثل: «روح»، «أب»... إلخ) عمل كما أكد بنفسه على تقريبها من «نمط تمثلنا». وأضفى عليها «طابعاً غربياً» لأن الآلهة بالنسبة لنا هي أرواح. وبهذا الشكل، استوعب لاكو ـ لابارت التعديلات التي قام بها الشاعر. وفي الواقع، فإن كل التعديلات تحتوي على معنى مزدوج وتتطابق تماماً مع ما أعلنه هولدرلين في رسائله. فقد أضفى طابعاً غربياً وشرقياً في الوقت نفسه على سوفوكليس. وهنا يبرز بوضوح المبدأ الثاني للترجمة، الذي تم إقراره لتحقيق التوازن مع المبدأ الأول [التقوية]؛ ونقصد بذلك مبدأ التحديد (limitation) أو الاعتدال (sobriété)، وفي ما يخص أسماء الالهة لا يمكن التمييز بين المبدأين.

ثمة تغيرات أخرى تؤثر على معنى النص، وأنا هنا أحيل على تحليلات رينهارت ولاكو ـ لابارت، وإلى تحليلات بوفري، خاصة في المقاطع المتعلقة بـ «داناي وزوس».

---

(17) Karl Reinhardt, «Hölderlin et Sophocle,» *Po&sie*, no. 23 (1983), pp. 16-31.

هذه إذاً هي المبادئ المنظمة لترجمة هولدرلين لسوفوكليس، والتي حللناها بشكل مقتضب. وقد يميل المرء كثيراً، مع رينهارت مثلاً، إلى اعتبار هذه الترجمة كحالة فريدة من نوعها، وكمشروع «طبق» فيه هولدرلين أولاً وقبل كل شيء شعريته على كاتب أساسي بالنسبة إليه. وإذا ما كان الأمر كذلك، فإننا لا يمكننا أن نستخلص منها أي «قانون» يهم تجربتنا في الترجمة ولا أي درس. أنا أؤكد ـ على العكس ـ أن هولدرلين نقل إلينا شيئاً أساسياً يتعلق بماهية الترجمة عموماً. إنها وكما قلت من قبل، الترجمة كتجل لأصل الأصل وكزيادة معتدلة، أوإذا ما استعرنا قولة لبوفري، فهي تغريب يعيد إلى الوطن[18] (dépaysement qui rapatrie). لكن، قد يقال لنا، ؛ إذا افترضنا بأن التقابل بين «توهج السماء» و«وضوح العرض»، ينطبق على سوفوكليس وعلى الشعر الإغريقي، وبأن زيادة المبدأ الأول هي الوسيلة الوحيدة لإدراك أصالة هذا الفن ـ عن طريق الترجمة ـ، فهل يمكن لخطاطة هولدرلين أن تكون مفيدة بالنسبة لأعمال أخرى؟ هل يمكنها مثلاً أن تكون مفيدة بالنسبة لأعمال دانتي، شكسبير، غونغورا (Góngora)، ميلتون، راسين، جويس، كافكا، بروخ، بروست، هوبكنز، سيلان، روا باستوس؟

الجواب هو: نعم بكل تأكيد، فإن «توهج السماء» و«وضوح العرض» لا يتجليان داخل هذه الأعمال [المذكورة بالصدفة]، بنفس طريقة تجليهما لدى سوفوكليس. لكن خطاطة هولدرلين تهم كل عمل باعتباره كذلك، وفي هذه الحالة، ستواجه الترجمة في كل مرة المهمة التي لا تتحدد في التحويل الأدبي [كما أشار بورخيس إلى ذلك في نصه (Versiones homéricas)] ولا في إعادة الإنتاج؛ لأن

(18) Op. cit.

غايتها هي إبراز الصراع الذي تحيا به هذه الأعمال الإبداعية، فالرهان منصب هنا على علاقة الترجمة بالحقيقة وعلى ظهور مفهوم «حقيقة الترجمة» مع هولدرلين، والذي لم يعد هو التطابق مع الأصل ومع الواجهة الجامدة، إن صح التعبير، لهذا الأصل، وهذا ما مد به الشاعر الشغابي (poète souabe) تفكيرنا وطريقة ممارستنا للترجمة.

الفصل الخامس
شاتوبريان مترجماً ميلتون

عندما أصدر شاتوبريان سنة 1836، ترجمته لـ **الفردوس المفقود** (*Paradise Lost*)، من تأليف ميلتون (Milton)؛ كانت فرنسا تعيش أزهى فتراتها الرومانسية. ومن المنظور الذي يهمنا، فإن ذلك يعني شيئين وهما: ظهور حركة واسعة للترجمة، بتأثير من النزعات الرومانسية الإنجليزية والألمانية. وقد عملت هذه الحركة بالأساس، على قطع الصلة مع الترجمة الكلاسيكية الموسومة بـ **الجميلات الخائنات** والارتباط بـ «خصوصيات الأصول»؛ متبعة في ذلك، نهج همبولت، لكن من دون اعتماد التأمل النظري الخاص بالثقافة الألمانية لتلك الفترة. وحدث بفرنسا في الآن نفسه، تقييم جديد لفعل الترجمة، كما تشهد على ذلك، قولة فيكتور هوغو الآتية:

«ركب المترجمون اللغات الخاصة بعضها فوق بعض، وقاموا أحياناً بتطويل العبارات من أجل تمديد معنى الكلمات لتبليغ المدلولات الأجنبية الخاصة. وتساهم اللغة الخاصة في تنمية وتوسيع هذا المعنى، لكن شريطة عدم تمزيقها من الداخل»[1].

---

(1) ذكره ميشونيك ضمن نص بعنوان «ما قاله هوغو بخصوص اللغة»، انظر: Henri Meschonnic, «Ce que Hugo dit de la langue» «conscience de la langue,» =

وفي موضع آخر، أكد هوغو، معبراً في ذلك عن روح عصره، بأن المترجمين يترجمون «مثلما يجعل المهندسون الجبال العالية صالحة للمرور»[2] (font carrossables).

غير أن هذا الانفتاح على الغريب، الذي لا يذهب إلى حد «التمزيق»، سبق أن مهدت له الاضطرابات الناتجة عن الثورة وعن قيام الإمبراطورية، وذلك بصيغتين: **أولهما**، كون الثورة والإمبراطورية، اخترقتا أوروبا وبلغتا المشرق مع الحملة على مصر، التي كان لها تأثير ثقافي كبير. ومعلوم أن من نتائج هذه الحملة، حدوث أول فك لرموز لغة قديمة ظلت مستعصية على الفهم مدة طويلة [وهي الهيروغليفية]؛ وذلك بفضل ترجمة مزدوجة لما ورد في حجر رشيد (pierre de Rosette) التي نقش عليها نفس النص بثلاث لغات.

ثانيهما، كون الثورة والإمبراطورية ساهمتا في بروز مجموعة من الكتاب الفرنسيين الذين اختاروا المنفى، ومن بينهم شاتوبريان ومدام دو ستايل وبنيامين كونستان (Benjamin Constant) وجوزيف دو ميستر (Joseph de Maistre) وريفارول (Rivarol) ودوليل (Delille) وبونالد (Bonald)... إلخ.

وفي الحقيقة، فإن ترجمة **الفردوس المفقود** كانت من نتائج هذا المنفى[3]. وتكتسي تجربة المنفى التي عاشها هؤلاء الكتاب، أهمية حاسمة بالنسبة إلى بنية الثقافة الفرنسية. فقد سمح لها ذلك بالانفتاح

= *Romantisme*, nos. 25-26 (1979), p. 63.

ويعتبر الحد الذي وضعه هوغو للترجمة، شبيهاً بحد همبولدت.

(2) المصدر نفسه. في المجال التكنولوجي، يلتقي المترجم والمهندس اليوم وجهاً لوجه، مع ظهور مهنة المهندس اللساني!

(3) أيضاً نتاج للضائقة المالية للمترجم، فهي ترجمة من أجل كسب بعض المال Brotübersetzung. وكما يؤكد «المتخصصون»، فمن دون المنفى والفقر، ما كان بإمكان شاتوبريان ترجمة ميلتون.

على الأجنبي الغريب، كما تشهد على ذلك مؤلفات كل من مدام دو ستايل [عن ألمانيا] وشاتوبريان [مقالة في الأدب الإنجليزي] وجوزيف دو ميستر **أمسيات سان بطرسبورغ**.

1 ـ غاية الحرفية

في سنة 1836، كان شاتوبريان بلاريب سيداً بلا منازع للنثر الفرنسي، فقد بلغ به مستوى لن يتم تجاوزه على الأرجح، إلا من طرف بروست. فما هو السبب الذي جعله يختار ترجمة ميلتون حرفياً، أي يتخلى عمداً عن الإمكانيات النثرية الهائلة التي كان يتحكم فيها؟ هناك دلالة مرتدة (volte significative) أثارت في حينها دهشة بوشكين (Pouchkine)، الذي كان يتابع عن كثب الوضعية الأدبية بفرنسا وحركة الترجمة فيها[4].

وقد قدم شاتوبريان بنفسه، تفسيراً لذلك في «الملاحظات» التي سبقت الترجمة[5].

لكن يجب علينا الإسراع بالقول إن اختيار الترجمة الحرفية راجع في الآن نفسه، إلى بنية العمل المترجم وإلى وضعية المترجم.

2 ـ الترجمة الحرفية للأصل وإضفاء الطابع اللاتيني عليها

إن **الفردوس المفقود** هو أولاً قصيدة مسيحية بأفق مزدوج ومصدر مزدوج أيضاً. وهناك **الكتاب المقدس** في نسخته العبرانية

---

(4) يقول بوشكين: «في هذا اليوم ـ وهذا مثال مثير ـ ترجم الكاتب الأول بفرنسا، نص ميلتون حرفياً، معلناً بأن الترجمة الحرفية تشكل قمة فنه [...]، ومن الممكن أن يكون لها تأثير على الأدب»، انظر: Claude Esteban, «Traduire,» *Argile*, vol. 22 (1980), p. 78.

(5) «ملاحظات بخصوص ترجمة ميلتون»، ضمن **الأعمال الكاملة** (*Oeuvres complètes*) أو كمقالة منفصلة بالعدد 23، سنة 1982 من مجلة (*Po & sie*)، ص 112-120. وستحيل كل الاستشهادات المأخوذة من «الملاحظات» على هذا العدد من المجلة.

(hébraïque) واللاتينية (vulgate) والإنجليزية (authorized version)، وهناك الأدب اللاتيني.

صحيح أن ميلتون غرف أيضاً من الإغريق ومن إيطاليي النهضة ومن الباروك [فقد كتب في شبابه أشعاراً بالإيطالية من أربعة مقاطع]. لكن عمله مطبوع أساساً باللاتينية والمسيحية. ولهذا الأمر علاقة بالترجمة وبالحرفية.

ذلك أن الشاعر نقل مقاطع من النسخة الإنجليزية **للكتاب المقدس** والتعابير التوراتية واللاتينية والإغريقية والإيطالية. وقد مرت هذه الممارسة التناصية (intertextuelle) للاقتباس، عبر الترجمة. وهو ما وضحه شاتوبريان بشكل جيد ضمن «ملاحظاته» قائلاً:

تذكرنا العتمة أو الظلمات المرئية بعبارة سنيكا الآتية: *non ut per tenebras uideamus, sed ut ipsas.*

أما الشيطان الذي يطل من أعلى بحيرة النار، فهو عبارة عن صورة مقتبسة من **الإنيادة** (l'*Enéide*).

Pectora quorum inter fluctus arrecta.

وحينما قال ميلتون على لسان الشيطان، إن السيادة على الجحيم هي ما يطمح إليه، فإنه ترجم عبارة غروتيوس (Grotius) الآتية:

Regnare dignum est ambitu, etsi in tartaro.

واقتبست مقارنة سقوط الملائكة بسقوط أوراق الخريف، من **الإلياذة** (*L'Illiade*) ومن **الإنيادة** (L'*Eneide*). وعندما صاح الشاعر أثناء تضرعه بانه سيتغنى بالأشياء التي لم يسبق قولها، لا نثراً ولا شعراً، فإنه كان يقلد كلاً من لوكريس (*Lucrèce*) وأريوست (*Arioste*): *Cosa non detta in prosa mai, ne in rima*.

وتم التعليق على عبارة (lasciate ogni spernza) بشكل رائع كما يأتي: مناطق الحزن وظلمة شاكية لن يأتيها الأمل أبداً وهو الذي يصيب الجميع (*Hope never comes that comes to all*).

وقد اقتبس ميلتون الطريقة الشعرية المألوفة لدى الرومان، حينما مثل الملائكة وهي تدور حول الرمح أو حول الدرع، للدلالة على الدوران يميناً وشمالاً. لأن الجندي الروماني كان يمسك الرمح بيده اليمنى والدرع بيده اليسرى: (declinare ad hastam uel ad scutum). هكذا استعان ميلتون بالمؤرخين كما بالشعراء؛ وعلى عكس ما يبدو، فقد قدم أشياء مفيدة. وأذكر بأن أغلب الاستشهادات التي أوردتها هنا، توجد في الأبيات الثلاثمئة الأولى من **الفردوس المفقود**؛ علماً بأنني لم أذكر أشكالاً أخرى من محاكاة حزاقيل (Ezéchiel) وسوفوكليس وطاس (Tasse)... إلخ. يتعين أحياناً ترجمة كلمة فصل (saison) في القصيدة بكلمة ساعة (heure)؛ فقد تماهى الشاعر مع الإغريق أو بالأحرى مع هوميروس (Homère)؛ وهذا أمر طبيعي؛ لذلك نقل العبارة الهيلينية إلى اللهجة (dialecte) الإنجليزية.

وعندما قال، إن اسم المرأة مستمد من اسم الرجل، فإننا لن نفهمه إلا إذا رجعنا إلى نص **الكتاب المقدس** المترجم إلى اللاتينية، حيث إن لفظة (uirago) تترجم في الإنجليزية بـ (woman)؛ وهو ما لا ينطبق على الفرنسية. وحينما اعتبر بأن ملكوت الله مربع وبأن إمبراطورية الشيطان دائرية، كي يبين بأن الله يحكم السماء والشيطان يحكم الأرض، فإنه اقتبس ذلك من القديس يوحنا (Saint-Jean) الذي قال في سفر «الرؤيا»[6] (*Ciuitas Dei in quadro posita*).

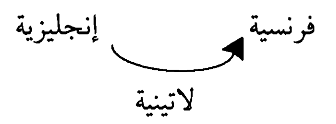
وباختصار، فإن الترجمة والترجمة الحرفية بالتحديد، حاضرتان بقوة داخل هذا العمل، كما أضفي فيه الطابع اللاتيني المكثف على الإنجليزية. وهو ما سيشكل بالنسبة إلى شاتوبريان **ترجمة حرفية للترجمة الحرفية المتضمنة في النص الأصلي**. ويتطابق هذا الأمر، مع مشكلة عامة وهي أن العلاقة الداخلية التي يربطها عمل ما بالترجمة [ما يمكن ترجمته وما لا يمكن ترجمته]، تحدد بشكل

(6) المصدر نفسه، ص 18.

نموذجي، نمط الترجمة الحاصلة بين الألسن و«المشاكل» الترجمية الناجمة عن ذلك. وأيضاً، إن العلاقة التي تربطها لغة العمل مع لغة أخرى أو عدة لغات [وهي اللاتينية والعبرية واليونانية والإيطالية بالنسبة إلى موضوعنا]، تحدد ترجمته داخل لغة أخرى. والحال، أن شاتوبريان كان هو الرجل المناسب لميلتون، بخصوص هاتين النقطتين [أي إضفاء الطابع المسيحي واللاتيني على العمل]. لأنه يرتبط أيضاً بهذين البعدين، وإن كان بطريقة مغايرة. لذلك ستكون ترجمته في الآن نفسه، دينية وذات صبغة لاتينية. وخير دليل على ذلك، خصوصا بالنسبة إلى النقطة الثانية، ما ورد في نهاية «الملاحظات»، حيث جاء فيها:

«أحطت نفسي، من أجل إنجاز مهمتي، بكل أعمال المدرسيين (scoliastes)، حيث قرأت كل الترجمات اللاتينية بفضل سهولتها في النقل الحرفي وفي تتبع الترتيب المقلوب للكلمات»[7].

هكذا ترجم شاتوبريان ميلتون، انطلاقاً من نموذج الترجمات اللاتينية التي تسمح بحرفية الترجمة. وهناك إذاً تطابق مثير بين انعطاف المترجم من الإنجليزية إلى اللاتينية فالفرنسية:



وكتابة المؤلف التي تمر عبر إضفاء الطابع اللاتيني على الإنجليزية.

(7) المصدر نفسه، ص 120.

3 ـ الأفـق الدينـي

لا يقل **الأفق الديني** أهمية، حيث تم كل شيء وكأنه استجابة لنداء لوثر الآتي:

«لهذا السبب، أعتبر بأنه لا يمكن لمسيحي مزيف ولا لفكر متعصب، إنجاز ترجمة أمينة»[8].

ونود الإشارة ـ ولو عرضاً ـ إلى هذه الرابطة البنيوية والتاريخية القائمة بين الخاصية الدينية (religiosité) والترجمة. ونحن نجدها عند هولدرلين الذي كتب عنه لينهاردت ما يأتي:

«إن تراجيديات سوفوكليس هي بالنسبة إلى هولدرلين، نصوص مقدسة تم اكتشافها من جديد [...] ولم يكتف الشاعر بترجمة أنتيغون كرسالة دينية بكل تأكيد، بل تعين عليه أيضاً نقل النص بالنبرة الدينية للغرب[9].

بهذه الصيغة إذاً، حاول هولدرلين ترجمة التراجيديات. وهو ما يعني أن أمانة [حرفية] المترجم، يجب أن تتوفر على أساس فوق أدبي. فهي تتموقع حيث تتحد كل من الخاصية الأخلاقية (éthicité) والشعرية (poéticité) والدينية (religiosité).

وقد ترجم شاتوبريان نص ميلتون حرفياً، لأنه ترجمه «بشكل ديني»؛ وما كان بإمكان **الفردوس المفقود** ولا ترجمته، أن يوجدا خارج هذا الأفق الديني. ونحن نسلم بأن هناك رابطة ماهوية (lien d'essence) بين ما هو مترجم وما هو ديني، كما أعلن بنيامين عن ذلك بشكل غير مباشر قائلاً:

«إن كل الكتابات العظيمة، بمستوياتها المختلفة، وأعلاها الكتابة

---

(8) Op. cit.

(9) Reinhardt, «Hölderlin et Sophocle,» p. 121.

المقدسة، تتضمن ترجمتها الافتراضية (virtuelle) بين السطور. وتعتبر الترجمة الحرفية للنص المقدس نموذجاً أو مثالاً لكل ترجمة»[10].

وقد لاحظ شتاينر في مؤلفه **ما بعد بابل**، بأن فرنسية شاتوبريان خضعت للاتينية خلال الترجمة؛ لكنها توحي أيضاً بأن «وراءها ما يعادل **الكتاب المقدس** مترجماً إلى الإنجليزية. وكما أكدنا مراراً، فإن هذه المعادلة غير موجودة لكن حضورها المتخيل لا جدال فيه»[11].

هكذا نحصل على الخطاطة الآتية:

الفردوس المفقود ⟵ (*Paradise lost*)

والكتاب المقدس الفرنسي [غير الموجود] (Authorized version)

لقد ترجم شاتوبريان نص ميلتون، بلغة فرنسية مسيحية، هي لغة النسخة الجائزة، لكن غير الموجودة.

والآن، لنقم بفحص «ملاحظات» شاتوبريان. فمنذ البداية، أعلن المترجم عن مقصده قائلاً: «لو أردت إنجاز ترجمة أنيقة **للفردوس المفقود** فقط، لبلغت مستوى ترجمة من هذا القبيل إعتماداً على قدر من المعرفة بالفن. لكنني قمت بترجمة حرفية بكل ما في الكلمة من معنى؛ وهي الترجمة التي يمكن لطفل أو لشاعر متابعتها في النص سطراً سطراً وكلمة كلمة، مثل قاموس مفتوح أمام أعينهما»[12].

تتعارض هذه الترجمة الحرفية مع الترجمات السابقة، سواء كانت «ما بين السطور» بالمعنى المدرسي [لونو (Luneau)] أو أنيقة وتحويلية [دوبري دو سان مور]. فقط لاحظ شاتوبريان ما يأتي:

---

(10) Walter Benjamin, «La tâche du traducteur,» dans: Walter Benjamin, *Mythe et violence* (Paris: Denoël, 1971).

(11) G. Steiner, *Après Babel*, trad. L. Lotringer [modifiée].

(12) Op. cit, p. 112.

«إلى حد الساعة، لم تكن هذه الترجمات حقيقية، بقدر ما كانت عبارة عن مختصرات (épitômés) أو تفخيمات إطنابية (amplifications paraphrasées)، يبرز المعنى العام من خلالها بالكاد»[13].

وأنا أريد توضيح بعض النقط هنا. بداية، ليست «حرفية» شاتوبريان هي الترجمة كلمة ـ كلمة؛ بالمعنى المدرسي أو الفيلولوجي والتي تدعم التعليق، كما هو الشأن لدى لونو؛ لأن مثل هذه الترجمة المعروفة بأفقيتها وخطيتها، عاجزة عن إبراز مختلف المستويات المدعمة للأصل ولكثافته الدالة. وتبتعد ترجمته عن صيغة «كلمة ـ كلمة»، لأنها بالخصوص نثرية وليست شعرية. لكن الأمر لا يتعلق بنثرية سلبية، بل هي ترجمة مندرجة ضمن ما سماه بودلير بـ «النثر الشعري»[14] (prose poétique) وفضلاً عن ذلك، فإن القصيدة الملحمية (épique) والمأساوية (dramatique) [وتلك هي حالة **الفردوس المفقود**]، ذات ارتباط وثيق بالنثر الكبير. فترجمة ميلتون نثرياً ليست خيانة له بالضرورة، بل هي محاولة لتحويله [لاسيما على مستوى التوتر الإيقاعي] بشكل لا ندرك أهميته. وهذه في حد ذاتها ترجمة، لكن بقي علينا أن نحدد نوعيتها.

وقد أقر هيغل في مؤلفه **الإستتيقا**، بأنه من الممكن أن «يترجم» الشعر نثراً؛ وتبنى غوته الرأي نفسه. وإذا ما أخذنا آراء هيغل وغوته بجدية، وهي آراء تستدعي التأمل، فإننا لن نفترض قبليا بأن الترجمة النثرية **الفردوس المفقود** هي عمل محدود لشاتوبريان الذي لم يكن «شاعراً». ولربما انضمت القصيدة الميلتونية (poème miltonien) المترجمة نثراً، إلى ما سماه بنيامين «النواة النثرية لكل عمل». ويتوجب علينا في هذه الحالة، اعتبار الترجمة النثرية كإمكانية لترجمة

(13) المصدر نفسه، ص 116.

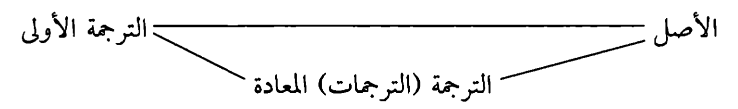
(14) وقد ترجم مَلارميه أشعار بو (Poe)، بهذه الطريقة.

بعض الأعمال الشعرية. ويظل السؤال مفتوحاً، لاسيما عندما يتعلق الأمر بترجمة نثرية وحرفية، كما هو الشأن هنا.

4 ـ الترجمة المعادة

وجبت الإشارة أيضاً إلى أن هذه الترجمة هي ترجمة معادة، لذلك فإن علينا التمييز أساساً بين مكانين وزمانين للترجمة، مكان وزمان الترجمة الأولى ومكان وزمان الترجمات المعادة. ويعتبر التمييز بين هذين الصنفين، من بين اللحظات الأساسية للتفكير في زمنية الترجمة التي نجد خطوطها الأولية ـ ونحن نشدد على الخطوط الأولية فقط ـ لدى غوته وبنيامين[15].

فمن يعيد الترجمة لا يواجه نصاً واحداً فقط، هو النص الأصلي، بل نصين أو أكثر. وهو ما يسمح برسم الفضاء النوعي الآتي:



إن الترجمة المعادة تخص الأصل وتواجه الترجمات القائمة. والملاحظ أن الترجمة بشكل عام أنتجت أعمالها العظيمة داخل هذا الفضاء. ذلك أن الترجمات الأولى ليست [ولا يمكنها أن تكون] هي الأعظم. فكل شيء يتم وكأن اللحظة الثانية تتضاعف مع الترجمة المعادة. فهناك دوماً «ترجمة ثانية» ولا وجود بمعنى من المعاني لترجمة ثالثة؛ بل لترجمات تعتبر جميعها «ثانية».

---

(15) إحدى لحظات هذا التفكير، هي نظرية اللحظة الملائمة (Kairos) للترجمة. وقد أكد بنيامين في عمله المعنون بـ «الاتجاه الوحيد»، بأن الترجمة تسقط كفاكهة طازجة من شجرة النص الغريب (rechtzeitig) في اللحظة المناسبة، أي في خريف العمل الإبداعي.

وأنا أقصد بذلك، أن الترجمة العظيمة ثانية **بشكل مزدوج** (doublement seconde)، بالنسبة إلى الأصل وبالنسبة إلى الترجمة الأولى.

وكل ما قلناه، قريب جداً من الصيغة الثلاثية لغوته وهي:

- الترجمة كلمة ـ كلمة [وهي غير أدبية].
- الترجمة المقتبسة أو المحاكية.
- الترجمة المتقنة لما بين السطور.

وهذا يعني بالنسبة إلينا، أن الترجمة الحرفية هي بالضرورة ترجمة معادة، والعكس صحيح. وقد عبر شتاينر عن ذلك، رغم أنه لم يفكر في الترجمة المعادة، حيث قال:

«إن الحرفية ليست هي النمط السهل والأول، بل هي النمط النهائي»[16].

وكذلك الحال مع شاتوبريان. لكن هناك ما هو أكثر؛ فالترجمة الحرفية هي تعبير عن علاقة معينة باللغة الأم [التي تعنفها بالضرورة]. هكذا يتم كل شيء وكأن الحركة الأولى للترجمة أمام الأصل ولغته، هي الإلحاق؛ أما الحركة الثانية [أي الترجمة المعادة] فهي محاصرة اللغة الأجنبية الأم. إن الترجمة الحرفية والترجمة المعادة هما إذاً علامتان لعلاقة ناضجة باللغة الأم؛ وتعني «ناضجة» هنا، أنها قادرة على قبول صدمة (commotion) اللغة الأجنبية والبحث عنها [Pannwitz].

وقد أقام شاتوبريان هذه العلاقة الناضجة بلغته، حيث سمح له تمكنه التام من النثر الكلاسيكي الفرنسي، بالانفتاح على مثل هذه العلاقة.

(16) G. Steiner, *After Babel* (Oxford: University Press, 1976).

5 ـ الاشتغال على الحرف

لكن كيف أنجز عمل المترجم بشكل ملموس، على حرف النص الإنجليزي؟ لنستشهد مرة أخرى بما جاء في «الملاحظات» التي تعج بالأمثلة.

ففي الكتاب الثاني من **الفردوس المفقود** نقرأ هذا المقطع:

«No rest, through many a dark and dreary vale
they pass'd and many a region dolorous,
O'er many a frozen, many a fiery Alp,
Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens, and schades of death;
A universe of death, wich God by curse
Created evil, for only good.

Where all life dies, death lives, and nature breeds
Perverse, all monstrous, all prodigious things
Abominable, inutterable, and worse
Than fables yet have feign'd or fear conceived,
Gorgons, and hydras, and chimœras dire».

«واجتازت العديد من الوديان المظلمة والمقفرة والعديد من المناطق الموجعة؛ وتسلقت العديد من جبال الجليد والنار؛ صخور وكهوف وبحيرات وبرك وهاويات ومغارات وظلال الموت وعالم الموت الذي جعله ملعوناً وعلى هيئة قبيحة؛ وهو صالح للشر فقط؛ عالم تموت فيه كل حياة ويحيا فيه كل موت حيث تتولد عن الطبيعة الفاسدة، كل الأشياء المخيفة والمذهلة والمقرفة والتي لا يمكن وصفها؛ وهي أسوأ من كل ما أنتجته الحكاية وخلقه الرعب: عمالقة وتنانين وخيالات مرعبة».

لقد ترجمت لفظة «many» [عديد] المتكررة، بلفظتنا الفرنسية القديمة «maintes»، التي هي ترجمة حرفية وتحافظ على نفس التناغم الصوتي. كما إن البيت الشعري الأحادي المقطع والذي نال إعجاب الإنجليز وهو:

Rocks, caves, lakes, fens, bogs, dens and shades of death,

ترجم بالطريقة نفسها

Rocs, grottes, lacs, mares, gouffres antres et ombres de la mort.

[صخور وكهوف وبحيرات وبرك وهاويات ومغارات وظلال الموت] مع إزالة أداة التعريف.

إن ترجمة هذا المقطع بتلك الطريقة، حافظت على تناغم النص الأصلي، لكنني أعترف بأن ذلك تم على حساب تركيب الجملة. وإليكم نفس المقطع المترجم من طرف دوبري دو سان مور وفق القواعد النحوية المعروفة:

«واجتازت من دون جدوى، الوديان المظلمة والمرعبة والمناطق الموجعة وجبال الجليد والنار؛ اجتازت من دون جدوى الصخور والتجاويف (fondrières) والبحيرات والهاويات والبرك النتنة، فوجدت ظلاماً مرعباً وظلال الموت التي خلقها الله في فورة غضبه، في اليوم الذي خلق فيه الشرور التي لا تنفصل عن الجريمة؛ ولا تتراءى لها سوى أماكن منزوعة من الحياة، حيث يحيا الموت وحده، ولا تنتج الطبيعة الفاسدة سوى ما هو ضخم ومرعب، فكل شيء فظيع ولا يمكن أن يوصف وهو أسوأ من كل ما ادعته الحكايات أو تصوره الرعب، من عمالقة وتنانين وخيالات مفترسة».

ولن أتحدث هنا عن كل ما أضافه المترجم إلى النص، فالقارئ هو المطالب بإعلان ما ربحه أو خسره من هذا الإسهاب أو من ترجمتي الحرفية بالمقابل. ومن الممكن مراجعة الترجمات الأخرى وفحص ما أضافه السابقون أو ألغوه [لأنهم كانوا يقفزون عموماً، على الفقرات الصعبة]؛ ولربما تم استخلاص القناعة الآتية، وهي أن الترجمة الحرفية هي أفضل صيغة للتعريف بمؤلف مثل ميلتون».

وسيضيف شاتوبريان بشكل حاسم قائلاً:

«لقد ألصقت قصيدة ميلتون بلوح الزجاجة، وأنا لا أخشى تغيير نظام الأفعال إذا ما كان الالتزام بقواعد الفرنسية سيُفقد الأصل بعضاً من دقته وأصالته وحيويته. وإليكم أمثلة على ذلك. فقد وصف الشاعر القصر الجهنمي قائلاً:

many a row

of starry lamps ....

.... yielded light

As from a sky

وكانت ترجمتي لهذا القول كما يلي: «صفوف كثيرة من المصابيح المتلألئة، انبعث منها النور، كما السماء». والحال، أنني أدرك بأن فعل انبعث ليس معلوماً (actif)، فالسماء لا تنبعث من النور، بل العكس هو الصحيح. لكن إذا ما ترجمنا القول بهذا الشكل، فكيف ستصبح الصورة؟ فهنا على الأقل، يستطيع القارئ إدراك عبقرية اللغة الإنجليزية، وسيتعلم الفرق الحاصل بين نظام الأفعال في هذه اللغة ونظامها في لغتنا.

[...] وأكرر مرة أخرى، بأنني استعملت كلمات قديمة، لكنني اجترحت أخرى، كي أظل أميناً للنص، وقد سمحت لنفسي بذلك، بخصوص الكلمات السالبة من قبيل: غير معبودة (inadorée)، لامساواة (imparité)، لاامتناع[17] (inabstinence).

6 ـ استحداث الكلمات وأبعاد الحرفية

لنتوقف عند استعمال الكلمات العتيقة واستحداث أخرى [وهما وجهان للغاية نفسها]. ويخبرنا شاتوبريان بأن هذا الاستعمال يتوافق

---

(17) Op. cit, pp. 114-115; pp. 113-114, et p. 117.

والملاحظ أن شاتوبريان لا يترجم sky [السماء] بلفظة ciel بل بكلمة firmament؛ وهذا نوع من التفخيم. وهنا تبدو قوة نظام التحريف حتى لدى أولئك الذين يعارضونه بوعي منهم!

مع المعطى الآتي وهو: «أننا نحصي حوالى خمسمئة أو ستمئة كلمة لدى ميلتون، لا وجود لها في أي معجم إنجليزي. وقد عبر جونسون (Johnson) عن هذه المسألة، أثناء حديثه عن هذا الشاعر العظيم قائلاً:

«Through all his greater works there prevails a uniform peculiarity of diction, a mode and cast of expression which bears little resemblance to that of any former writer, and which is so far removed from common use, that an unlearned reader, when he first opens his book, finds himself surprised by a new language... Our language, says Addison, sunk under him».

«يسود في كل الأعمال الكبرى لميلتون، تفرد نمطي للعبارة ونمط وصيغ تعبيرية تتشابه بالكاد مع الكتاب السابقين، بحيث تبدو بعيدة عن المتداول المألوف، إلى درجة أن القارئ غير المثقف، يندهش من هذه اللغة الجديدة عندما يفتح الكتاب لأول مرة. . . وكما قال إديسون، فإن لغتنا تسقط [أو تغوص أو تغرق] تحته»[18].

إن الترجمة الحرفية تضطر إلى استحداث الكلمات. والأمر المثير هو أن هذه المسألة مازالت تثير الاندهاش. ذلك أن كل ترجمة عظيمة تبرز من خلال كلماتها المستحدثة، حتى ولو لم يكن الأصل متوفراً عليها. ولم يتردد أميوت (Amyot) مثلاً عند ترجمته لبلوتارك (Plutarque) في ابتكار مئات من الكلمات مثل «ذرة»، «حماس»، «أفق»، «إيقاع»، «مفسدة»؛ وهي الكلمات التي ستصبح متداولة في لغتنا. ونحن لا نتوفر على ترجمة حقيقية **للأوديسا**، لأننا لم نتجرأ إلى حد ما، على إدراج صفات جديدة لترجمة «النعوت الهوميروسية (les épithètes homériques)» [وهو ما نجح البرازيليون الذين ترجموا **الأوديسا** في إنجازه].

(18) المصدر نفسه، ص 117.

ولا تقتصر الترجمة الحرفية على تعنيف (violenter) التركيب الفرنسي ولا على استحداث الكلمات؛ فهي تحافظ أيضاً داخل النص المترجم، على الغموض المتضمن في الأصل. يقول شاتوبريان:

«لا أدعي أبداً بأنني وضحت بعض الصيغ المقتبسة من سِفْر «الرؤيا» أو «الأنبياء»، مثل بحار الزجاج الموضوعة للناظرين وتلك الدواليب التي تدور داخل الدواليب... إلخ. فلكي نجد معنى لهذه الصيغ، يتعين حذف نصفها. لكنني عبرت عن كل شيء كلمة ـ كلمة، فاتحاً المجال أمام المؤولين أمثال سويدنبورغ (Swedenborg) المتخصصين في ذلك [....] وغالباً ما أحس وأنا أعيد قراءة صفحاتي، بأنها غامضة أو ثقيلة، لذلك أحاول الاجتهاد بشكل أفضل؛ وفي الفترة التي تكون فيها العبارة أنيقة وواضحة، فإنني ألتقي بتاوبي (Bitaubé) بدل ميلتون؛ ويصبح نثري الواضح مجرد نثر مألوف أو مصطنع كما هو موجود في كل الكتابات المألوفة من النوع الكلاسيكي؛ لذلك أضطر إلى العودة إلى ترجمتي الأولى. وعندما لا أستطيع مقاومة الغموض، فإنني أتركه لحاله. فعبر هذا الغموض، نحس مرة أخرى بالإله»[19].

إن الأمر المثير لدى شاتوبريان، هو إدراكه لنظام الميولات التحريفية التي تحول أدق تفاصيل النص الأصلي.

«ومع ذلك، فإن المترجمين يتميزون بهوس خاص (monomanie) ومتفرد؛ فهم يحولون الجمع إلى مفرد والعكس؛ والصفات إلى أسماء موصوفة وأدوات التعريف إلى ضمائر والعكس. فإذا ما تحدث ميلتون عن الريح والشجرة والزهور والعاصفة، فإنهم يحولونها إلى رياح وأشجار وزهور وعواصف... إلخ. وإذا ما تحدث عن روح لطيفة، كتبوا لطف الروح؛ وإذا ما كتب «صوته» ترجموها بـ «الصوت». وهذه أمور صغيرة من دون شك، لكن قد يحدث أن ينتج عن مثل

(19) المصدر نفسه، ص 112، وص 114.

هذه التغييرات المتكررة تشويه قوي لنهاية القصيدة؛ مما يضفي على عبقرية ميلتون نوعاً من الابتذال، الناتج عن الإطناب السخيف»[20].

هكذا، سيسعى المترجم من الآن فصاعداً [وهنا نقترب كثيراً من كلوسوفسكي وإدراكه للقول الملحمي (le dire épique)]، إلى احترام أشكال إغناء الأفعال والمشاعر الخاصة بـ **الفردوس المفقود**: «لم يسبق أن وجدنا أسلوباً يفوق في مجازه أسلوب ميلتون، فلم تعد حواء هي صاحبة الهيبة العذرية بل أصبحت العذرية المهيبة هي الموجودة بحواء، ولم يعد آدم هو القلق بل أصبح القلق هو الذي يفعل فعله في آدم؛ ولم يلتق الشيطان بحواء عن طريق الصدفة، بل إن صدفة الشيطان هي التي التقت بحواء، ولم يرغب آدم في منع حواء من التغيب، بل إنه سعى إلى صرف غياب حواء»[21].

فكل ما يندرج في إطار الخاصية اللاتينية والمسيحية يؤخذ بعين الاعتبار:

«هكذا توجد في ترجمتي مصطلحات تحيل على المجامع الكنسية مثل (conciles, recordes, mémoriaux, synodes): والتي لم يتجرأ أحد على وضع مقابلات دقيقة لها، بل تم الاكتفاء بألفاظ مثل: جمعيات، شعارات، مستدعون، مجالس... إلخ. وهذا خطأ على ما أعتقد. فقد كان ميلتون متشبعاً بالأفكار والمجادلات الدينية. وحينما كان يتحدث على لسان الشياطين، فإنه كان يذكر ساخرا بلغة الكنيسة الرومانية التراتبية؛ وعندما كان يتكلم بجد، فإنه كان يستخدم لغة الثيولوجيين البروتستانتيين. وتدعونا هذه الملاحظة، إلى ترجمة العبارة الميلتونية بدقة، وإلا لن نتمكن من إبراز هذا الجزء المتمم لعبقرية الشاعر، وهو الجزء الديني [...] وهناك جمال آخر، مستمد أيضاً من اللغة

(20) المصدر نفسه، ص 116، ويتوفر شاتوبريان ككاتب على مثل هذا الإدراك الدقيق، فهو يعلم أكثر من غيره، ما المقصود بالماهية المتفرعة للنثر.

(21) المصدر نفسه، ص 118.

المسيحية، وهو تظاهر الشيطان بالحديث مثل الإله. فهو يقول دائماً «يميني» بدل «ذراعي». وقد قمت بمجهود كبير لإبراز هذه الحيل؛ فهي تميز بشكل رائع، كبرياء أمير الظلام. وفي الأناشيد التي ترتلها الملائكة والتي اقتبسها الشاعر من **الكتاب المقدس**، نراه يساير اللغة العبرية، مقتطفاً منها مقاطع نشيد آدم وحواء في الفجر بكلمة (praise). وقد انتبهت إلى ذلك واستعملت عند مرحلة السقوط لفظة (louange) [ثناء]. ومما لاشك فيه، أن المترجمين السابقين لم ينتبهوا إلى عودة هذه الكلمة[22] وبذلك أفقدوا الأبيات نغمها الشعري.

وعندما يصف ميلتون عملية الخلق، فإنه يستخدم أقاويل سفر التكوين (genèse) في ترجمتها الإنجليزية. ومن جهتي فقد استعملت كلمات فرنسية مأخوذة من ترجمة ساسي (Sacy)، بالرغم من اختلافها بعض الشيء، عن النص الإنجليزي. ففي مجال مقدس مثل هذا، اعتبرت بأن علي إعادة إنتاج نص يكون حاصلاً على موافقة سلطة الكنيسة».

يبدو أن احترام اللحمة الإنجليزية للنص الواضح على المستوى التركيبي، أو عندما تنبسط جملة ميلتون وفق مقطع معقد مؤلف من الكلمات الآتية: (when) [متى]، (whose) [الذي]، (While) [بينما]، (who) [من]، (so) [هكذا]، قد دفع بشاتوبريان إلى التضحية بتمفصل وتوازن الفرنسية، مفضلاً نقل المقابل الفرنسي للكلمات المذكورة: (Quand) [متى]، (dont) [الذي]، (tandis que) [بينما]، (qui) [من]، (ainsi) [هكذا]، وفي الآن نفسه، إلى احترام اللحمة اللاتينية للنص أو للأنجلو ـ ساكسونية عموماً. وتتطابق إنجليزية ولاتينية الأصل مع حرفية مزدوجة، معجمية، وتركيبية وصواتية. هكذا، فعندما استعمل ميلتون الكلمة البريطانية السلتية القديمة

(22) المصدر نفسه، 117؛ بحديثه عن «عودة الكلمة»، احترم شاتوبريان **نسقية الأصل** المبنية جزئياً على مثل هذه العودة.

«marle»، قابلها شاتوبريان بكلمة من الأصل نفسه وهي «marne» [كلس]. وحينما أضفى ميلتون الطابع اللاتيني على نصه، فإن شاتوبريان أبرز هذا الطابع في ترجمته الفرنسية؛ علماً بأن هذه اللغة مشتقة من اللاتينية وليست «مزدوجة» مثل الإنجليزية، بحيث لجأ إلى كلمات مستمدة من اللاتينية أو إلى كلمات مستحدثة ذات صيغة لاتينية مثل لاامتناع (inabstinence)؛ وكذلك إلى كلمات عتيقة تحيل على العمق المشترك بين الفرنسية والإنجليزية.

7 ـ ثورة

لم يكن شاتوبريان مترجماً في المقام الأول؛ لكنه كان واعياً بالجدة الهائلة لمشروعه بفرنسا:

«إذا لم ينجح عملي، فهل سيسمح لي أن آمل بأن يجلب معه كل يوم، ثورة في طريقة الترجمة؟ فمنذ زمن أبلنكور (Ablancourt) كانت الترجمات تدعى «الجميلات الخائنات». ومنذ ذلك الحين، رأينا خائنات كثيرات لم يكن دائماً جميلات؛ ولربما حصل الاقتناع بأن للأمانة قيمتها، حتى ولو افتقرت إلى الجمال»[23].

لقد كان شاتوبريان يعلم بأنه قطع الصلة مع تقليد التمركز العرقي والتحويلي للترجمة، السائد بفرنسا؛ وهنا يبدو المدلول القوي للفظة الثورة لديه. فترجمته تعتبر نموذجية بالنسبة إلينا [بغض النظر عن محدوديتها]، لأنها أنجزت في المقام الأول، انطلاقاً من تحكم تام في اللغة الأم [اللغة المثقفة]. وهي تمنحنا كفرنسيين، مثالاً عن «الرجوع»، بطريقة هولدرلين، إلى تربتنا الخاصة. ولا يتعلق الأمر هنا «بإبداع جديد» أو لامبال كما هو الشأن لدى نيرفال

(23) المصدر نفسه، ص 119.

(Nerval) أو بودلير، بل باشتغال صعب [سيقول شاتوبريان إنه مؤلم[24]، على الحرف؛ وهو اشتغال لم يكن موجوداً في تلك المرحلة بفرنسا.

8 ـ اللغة الثالثة

لكن ترجمة شاتوبريان توحي بشيء أهم بالنسبة إلى وعينا بأبعاد الترجمة، وهو الوعي الذي مازال ناقصاً (lacunaire) ومبتذلاً. ذلك أن الترجمة لا تتم فقط بين لغتين، بل هناك دوماً لغة ثالثة ضرورية لكل فعل ترجمي [وهي تتمظهر بأشكال مختلفة]. وبالنسبة إلى شاتوبريان، فإن هذه اللغة الثالثة الوسيطة (médiatrice) كانت هي [اللاتينية لدى] جزء من التقليد المتبع. ويتعين علينا دراسة دور اللغة اللاتينية داخل الترجمة الغربية. وأنا أركز هنا فقط على علاقة الترجمة بلغة أخرى غير اللغة المترجمة [اللغة لأم] باعتبار هذه اللغة الأخرى هي أيضاً لغة الترجمة لكنها أسمى من الأولى. ويمكننا أن ندعو هذه اللغة السامية، اللغة الملكة المترجمة (langue traduisante reine). وهنا يواجهنا بعد معقد، لأن الكتابة تقتضي أيضاً وجود لغة ملكة أخرى؛ وهذه اللغة كانت دوماً هي اللاتينية.

9 ـ مَلارميه واللغة الملكة الجديدة

لا أحد يجسد علاقة الكتابة والترجمة باللغة الملكة الأخرى أفضل من مَلارميه. ونحن نعلم بأنه كان مفتوناً ومتأثراً بالإنجليزية بشكل كبير. فقد ترجم عدة نصوص إنجليزية. كما إن تجربته الشعرية ظلت موسومة بالتجربة التي خاض غمارها مع هذه اللغة؛ وهي

(24) خصص شاتوبريان سطوراً لا تنسى، في «ملاحظاته»، تهم **الألم الناتج عن الترجمة**. ولا يمكن لأي تفكير في هذه الأخيرة أن يتجاهل بعد الألم ذاك.

تجربة مربكة، لأن الإنجليزية [كما هو الشأن بالنسبة إلى اللاتينية لدى الآخرين]، هي لغة أخرى، أثارته خصائصها الإيمائية (mimologique) الواقعية أو المتخيلة؛ وهي أيضاً لغة، يصعب تمييزها عن الفرنسية.

إنها إذاً، ليست باللغة الغريبة فعلاً، فهي كما يقول مَلارميه، لغة مزدوجة (double langue)، تتداخل فيها وتتآلف مسيرات لغة أويل (Oïl) والأنجلو ـ ساكسونية من دون اختلاط فعلي[25]. وهو ما دعاه بالازدواجية الأنجلو ـ فرنسية (dualisme anglo-français)». فقد اكتشف الفرنسية داخل الإنجليزية وتحدث عن

«كلماتنا المحرجة من هذا الواجب الغريب، المتمثل في التحدث بلغة أخرى غير لغتنا»[26].

وتبدو له هذه اللغة التي هي عينها وغيرها في آن (même et autre)، جوهرية وإيقونية أكثر؛ ولربما كانت أقرب من اللغة التي يحلم بها والتي ستكون هي «الحقيقة المجسدة».

وباختصار، فإن الإنجليزية بالنسبة إلى مَلارميه قد عوضت اللاتينية كلغة ملكة، بخلاف ما أقره شاتوبريان. وهذا دليل على تقلب الزمان!

10 ـ الترجمة المتعددة

إذا كانت الكتابة الأدبية تنبسط داخل أفق لغة أخرى أسمى،

---

(25) يستشهد مَلارميه المفتون، بمثال عن الترجمة الشعبية الصواتية phonique الخالصة، لشعار نزل وهو القط الأمين: Le chat fidèle [The cat and the fiddle].
انظر: Gérard Genette, *Mimologiques: Voyage en Cratylie*, collection poétique (Paris: Editions du Seuil, 1976), p. 259.

(26) المصدر نفسه، ص 260.

حيث تعتبر في الآن نفسه أصلاً ونموذجاً مزدوجاً للغة الأم، فإن كتابة المترجم تنبسط داخل أفق لغة ثالثة، تحتل هي أيضاً وضع اللغة الملكة. فالأولى تسمح بالكتابة داخل اللغة الأم والثانية تسمح بالترجمة داخلها.

من هنا، تمثيل الترجمة على ما يبدو، لأن تكون متعددة الألسن (polylingue)، لأن ما هو أساسي بالنسبة إلى المترجم، هو القيام بترجمة أو السكن داخل لغات عديدة وأن يكون مترجماً متعدداً (polytraducteur)، مثلما كان فوس وشليغل وهولدرلين وستيفان جورج وسيلان بألمانيا؛ وكما هو الشأن بالنسبة إلى كلوسوفسكي ودوغي وروبان وليريس وجاكوتيه (Jaccottet) بفرنسا.

ومما لا شك فيه، أن الترجمة لا يمكنها أن تظهر على الوجه الأكمل، من دون التدخل الخفي لهذه اللغة الثالثة التي تتوسط العلاقة بين لغتين متصلتين في ما بينهما، فمن دونها ما كان على الأرجح، بإمكان اللغة الأم المترجمة، الانفتاح على اللغة الأخرى.

الفصل السادس

إنيـــاذة[*] كلوسوفسكي

Et uera incessu patuit de

[وظهرت الربة، بخطواتها كائناً حقيقياً]

أصدر بيار كلوسوفسكي ترجمته **للإنياذة** سنة 1964. وقد أثارت هذه الترجمة في حينها، العديد من ردود الأفعال، حيث انتقدها بعض الفيلولوجيين والأدباء مثل بولان (Paulhan) وكايوا (Caillois) وجوف (Jouve)، لكن أغلب المهتمين، أمثال دوغي وليريس وفوكو وبيكون (Picon) وبريون (Brion)، اعتبروها حدثاً بارزاً في تاريخ الترجمة الفرنسية [وحتى الغربية]. ولم يكن هؤلاء المداحون (laudateurs) مجانبين للصواب. فنحن نعلم اليوم بأن «معركة **الإنياذة**» التي اندلعت حول ترجمة كلوسوفسكي، هي تكرار لمعركة أخرى، نشبت في القرن السادس عشر حول العمل نفسه وتحدد على إثرها،

(*) **الإنياذة** (*L'Enéide*): ملحمة شعرية كتبها الشاعر فرجيل (Virgile) في نهاية القرن الأول قبل المسيح [29/ 19 ق. م] باللغة اللاتينية، وهي تصف الحياة الأسطورية لإينياس الطروادي الذي سافر غرباً إلى أراضي إيطاليا وأصبح أباً لكل الرومانيين. وتتألف **الإنياذة** من اثني عشر كتاباً يصف نصفها الأول رحلة إينياس من طروادة إلى إيطاليا؛ ويصور النصف الثاني الحروب الطروادية ضد اللاتينيين وانتصاراتهم الباهرة.

بمعنى ما، مصير الترجمة والأدب بفرنسا. وهو ما يمنح عمل كلوسوفسكي دلالة تاريخية مزدوجة. وقد أثرت هذه الترجمة الجديدة **للإنياذة** في المترجمين الفرنسيين، رغم اعتبارها حالة «متطرفة» و«استثناء يشذ عن القاعدة». ويكفي التفكير في أعمال ليريس وجاكوتيه ودوغي وميشونيك، لإدراك أن ممارستهم قد تغيرت إلى حد ما، بفعل هذه الترجمة.

1 ـ المترجم

إن بيار كلوسوفسكي هو أخو بالتوس (Balthus)؛ وهو في الآن نفسه كاتب ورسام ومترجم. فقد ترجم ريلكه ونيتشه وكافكا وهولدرلين وهامان وهايدغر وفتغنشتاين وسويتون (Suétone): إنه إذاً مترجم متعدد، مهتم بمجالات اللغة والأعمال الإبداعية في الوقت نفسه. وكما أشار فوكو إلى ذلك، فإن عمله كمترجم وثيق الصلة بعمله ككاتب وكأديب؛ وهو العمل الذي يدور حول صورة ما هو مزدوج (double).

2 ـ ما الداعي إلى ترجمة الإنياذة؟

من بين ردود الأفعال العديدة التي أثارتها هذه الترجمة سنة 1964، هناك رد فعل واحد يمكن أن يتخذ كنقطة انطلاق ويتلخص في السؤال الآتي: ما الداعي إلى ترجمة فرجيل، وتحديداً **الإنياذة**، في النصف الثاني من القرن العشرين؟ فتحليل ترجمة كلوسوفسكي ليس فقط ولا في المقام الأول، هو تحليل كيف أنجزت هذه الترجمة ولكن أيضاً، لماذا أنجزت؟ وسيكون الجواب عن السؤال الأخير بمثابة جواب عن السؤال الذي سبقه. وإذاً، ما الداعي إلى ترجمة فرجيل و**الإنياذة** بالضبط؟ لماذا خصص كلوسوفسكي عملاً

خصباً ورفيعاً من أجل إعادة ترجمة مؤلف تفصلنا عنه قرون عديدة؟ علما بأن هذا العمل يبدو من أقل أعماله إثارة بالنسبة إلينا.

ويعتبر هذا السؤال هاماً في حد ذاته وهاماً أيضاً بالنسبة إلينا وللمسار الذي سنتبعه. ويمكننا تدعيمه بتساؤل آخر وهو: ألا يمكن أن نجد مقاربة لحقيقة الترجمة الحرفية ضمن أعمال أكثر تأثيراً وحميمية من أعمال فرجيل أو ميلتون؟ ألا يتعلق الأمر هنا بنموذج متفرد جداً ومتبحر (érudit) ومرتبط بلغة أصبحت شبه غريبة علينا؛ والمقصود بها اللغة اللاتينية التي عملنا على إهمالها على مدى قرون [بحق أو بغير حق]؟ لنحاول الآن، الإجابة عن حزمة الأسئلة هاته. لكن هذه الإجابة تستدعي تساؤلاً آخر وهو: ما هي دلالة ترجمة هذا العمل الملحمي؟ وكيف يتعين إنجازها لكي تكتسب معنى ما بالنسبة إلينا حالياً[1]؟

الملاحظ أولاً، أن كتابي **الأشعار الرعوية** (*Bucoliques*) و**الجيورجيات** (*Géorgiques*) قد أعيدت ترجمتهما في القرن العشرين، من طرف فاليري (Valéry) وبانيول (Pagnol)، أي إن هذين العملين كانا يستجيبان لحساسية الكاتبين المذكورين اللذين قاما بترجمتهما. ومع ذلك، فإن فرجيل لا يعرف جيداً ـ كمرشد (guide) لدانتي ـ إلا من خلال **الإنياذة**. ومثلما خضعت **الأوديسيا** (*L'Odyssée*) للتحويل

---

(1) سأترك جانباً [تقريباً]، واقع كون ترجمة **الإنياذة** تندرج ضمن تقليد يعود إلى القرن السادس عشر؛ وهي الفترة التي ظهرت فيها ترجمات عديدة، جزئية أو كاملة، لهذا العمل، مثل ترجمة لويس دي مازور (Louis des Masures) وأيضاً بعض الأعمال المقلدة. وفي الحقيقة، لم أكن مطلعاً على هذا البعد التاريخي [والفرنسي] لعمل كلوسوفسكي عند تنظيم الحلقة الدراسية. ومع ذلك، سيكون من المثمر وضع تقابل بين ترجمة هذا الأخير وترجمات القرن السادس عشر، والتفكير في هذه الترجمة كتكرار وكانفتاح جديد.

من طرف جويس في روايته **عوليس**، كذلك سمحت **الإنياذة** في القرن العشرين، بظهور أحد أعظم الأعمال في زماننا وهو **موت فرجيل** لهرمان بروخ الذي تحدث عن الأربع وعشرين ساعة الأخيرة من حياة الشاعر، منطلقاً من الواقعة المربكة التي مفادها، أن فرجيل أمر، وهو على فراش الموت، بإحراق **الإنياذة**.

وكون هاتان الملحمتان القديمتان ألهمتا عملين عظيمين وحديثين، يبين كيف أن هذه النصوص لم تحافظ فقط على إشعاعها، بل إن الأدب الأكثر حداثة في حاجة إلى النهل منها وإلى التناغم مع أصلها المحلي والأسطوري الغارق في القدم. وقد عبر بلانشو (Blanchot) عن هذا الأمر بشكل جيد في مؤلفه **الكتاب المنتظر** (*Le livre à venir*)، حيث قال:

«مثلما يجب أن نقرأ قصة ليوبولد بلوم (Leopold Blum) في سياق **الأوديسا** ومثلما أن مصير أدريان لفيركون (Adrien leverkuhn) هو إحياء **لفاوست** (*Faust*) **وحكايات يوسف** (*Histoires de Joseph*) لتوماس مان (Thomas Mann) هي محاولة لإرجاع السرد إلى شباب منابعه الأسطورية، كذلك فإن بروخ طلب من اسم قديم ومن أسطورة، مده بموارد حكاية قادرة على مخاطبتنا بشأن ذواتنا، انطلاقاً من عالم قريب وغريب بالنسبة إلينا، في الوقت نفسه»[2].

إننا سنجد في القرن العشرين، هذه الحاجة إلى التناغم مع أصلنا، ضمن الحركة الكبيرة لإعادة الترجمة والتي ميزت هاته الفترة. وبغض النظر عن جوانبها البنائية، فإن إعادة الترجمة تظل دوماً، وفي المقام الأول، حركة تاريخية. فلماذا يتعين علينا اليوم، إعادة ترجمة الإغريق والرومان و**الكتاب المقدس** وشعراء العصر الذهبي الإسباني

(2) Maurice Blanchot, *Le livre à venir* (Paris: Gallimard, 1959), p. 183.

ودانتي وكتاب عصر إليزابث؟ لماذا يتعين علينا إضافة إلى ذلك، الالتزام بمطلب أساسي وهو القيام بترجمة مغايرة تماماً للتقليد الترجمي الغربي والامتثال لمطلب كل من بانفيتز (Pannwitz) وألان، المتمثل في إخضاع لغاتنا المتأخرة لحرقة هذه اللغات الشابة والغريبة ولثقل غيريّتها (altérité) وأقدميتها؟ ومن أين أتى مثل هذا المطلب؟ لقد بدأت الحركة الحديثة لإعادة الترجمة في الظهور، عندما تطلب الأمر إعادة فتح منافذ الأعمال التي تشكل أرضيتنا الدينية والفلسفية والأدبية والشعرية؛ وهي الأعمال التي شكلت طريقتنا في الإحساس وفي الوجود [هوميروس، أفلاطون، شعر الرثاء اللاتيني (poésie élégiaque latine] والتي استنفدت في نفس الوقت، بفعل مجدها القائم على مر العصور.

إن إعادة الترجمة الحديثة، هي ذاكرة الإعادة إلى الوطن (mémoire de repatriement). لأن هذه الأعمال هيمنت منذ مدة طويلة ومن دون منازع، على إبداعنا الأدبي من القرون الوسطى إلى المرحلة الكلاسيكية. وقد ترجمت دوماً بشكل حر، أي تم اقتباسها أو محاكاتها. لنستحضر الأعمال الفرنسية غير الناجحة، المحاكية **للإلياذة**، مثل **الفرنسياذة** (*Franciade*) و**الهنرياذة** (*Henriade*) وأيضاً عمل كلوبستوك (Klopstock) بألمانيا والموسوم بـ **المسيحياذة** (*Messiade*).

بعد ذلك، وتحديداً في القرن التاسع عشر، وقع انهيار مزدوج (double effondrement) لهذا التقليد المحاكي الذي استغرق زمناً طويلاً؛ وذلك بفعل حدثين بارزين. فمن جهة تنامت قطيعة الأدب [والثقافة عموماً] مع التقليد المزود بالأصول وبالنماذج. وقد تم التعبير عن هذه القطيعة بصيغة رامبو (Rimbaud) الآتية: «يجب أن نكون حديثين من دون تردد»، كما تم رفض النصوص الكبيرة المسماة «كلاسيكية» أو السخرية منها [لوترِيامون (Lautréamont)].

ومن جهة أخرى، تنامت هيمنة الفيلولوجيا على كل هذه النصوص

المؤسّسة (textes fondateurs)، بما في ذلك، **الكتاب المقدس**.

3 ـ الهيمنة الفيلولوجية

عرف القرن التاسع عشر هيمنة الفيلولوجيا، عبر نقد وتحقيق النصوص (l'établissement des textes) ومراقبة كل المنافذ المؤدية إلى نصوص التقليد العظيمة. وهذا حدث أساسي، سأتوقف عنده بعض الشيء، لأنه لا يمكن فهم ترجمة كلوسوفسكي من دونه. إن الفيلولوجيا لا تقتصر فقط على تحقيق النصوص وتحديدها [بإزالة الأجزاء الزائفة مثلاً]، بل تنشر ترجماتها مرفوقة بـجهاز نقدي (appareil critique). وهو ما تقوم به مجموعة بودي (Budé) بفرنسا، بخصوص النصوص الإغريقية واللاتينية؛ وبدرجة أقل، المجموعات الألمانية والإنجليزية أو الإسبانية لأوبييه مونتاين -Aubier) (Montaigne. وليس لهذه الترجمات أي طموح أدبي، لأنها تهدف فقط إلى استعادة معنى النصوص. وكما سنرى، فإن ذلك سيتجلى فعلياً في نوع من الحرفية، أو على الأقل في نوع من الرغبة في «الإحاطة بالنص عن قرب» ومسايرة كل كلمة، من دون أخطاء. ذلك أن الفيلولوجي لا يدعي «الأناقة» ولا «الشعرية»، بل يريد أن يكون وضعه سليماً [على مستوى اللغة المترجمة] ومضبوطاً [بخصوص النص الذي يتعين ترجمته]. فهو يسعى إلى تقديم أدق الترجمات الممكنة، لنص خاضع لأدق التحديدات الممكنة، اعتماداً على معرفة بلغات الانطلاق، لا تقل دقة هي أيضاً. ويتم كل ذلك، كرد فعل على الترجمات السابقة التي كانت عبارة عن نقل حر [أي غير دقيق] لنص غير محدد بشكل جيد. والمشكلة هو أن هذه الدقة المستهدفة التي تزعم بأنها متواضعة، تروم التباهي سلطوياً بالعلمية (scientificité) ومن ثم، إقصاء الصيغ الأخرى للترجمة التي لا تتوفر أصلاً على هذه الغاية. إن الفيلولوجيا تنظر باستعلاء إلى الترجمات

المنجزة من طرف غير المتخصصين؛ لكن ما المقصود بهؤلاء؟ طبعاً، لا يتعلق الأمر بغير المتخصصين في الترجمة، لأن هذا التخصص غير موجود، بل بغير المتخصصين في اللغات وفي النصوص المرتبطة بمجالات قديمة أو غريبة. هكذا، أصبحت الترجمة المنظمة للنصوص الكلاسيكية الكبرى [الإغريقية واللاتينية وأيضاً الإنجليزية والإسبانية والألمانية والشرقية... إلخ]. في القرنين التاسع عشر والعشرين، من اختصاص الفيلولوجيين؛ أما حالياً فقد أصبحت مقتصرة على «المتخصصين في اللغات والآداب الأجنبية الذين يتوفرون وحدهم، على حد زعمهم، على «تكوين» كافٍ لتقديم ترجمة محترمة لهذه النصوص، أي خالية من المعاني الخاطئة والمجانبة للصواب التي تعتبر عدواً لدوداً لهؤلاء المتخصصين الذين يجدون متعة في ضبطها لدى «الهواة»[3].

ولا تكتفي الفيلولوجيا بالهيمنة على ترجمة الأعمال الكلاسيكية بل تمنح لنفسها حق التعليق عليها. هكذا، يرفق النص المترجم بجهاز نقدي وبـ «ملاحظات» تبين للقارئ معنى العمل وتموقعه تاريخياً... إلخ. ويبدو من الواضح، على هذا المستوى، أنها تراقب تماماً النفاذ إلى الأعمال الكلاسيكية. ورغم أنها لا تلغي صيغ الترجمة الأخرى إلا أنها تحط من قيمتها بطريقة ذكية. فمن جهة، هناك الترجمات «الحرة» وإعادة الابتكار (recréation) التي يقوم بها الشعراء

---

(3) هكذا تعرضت الترجمة التي أنجزتها بمعية إيزابيل برمان، لرواية الكاتب الأرجنتيني روبير أرلت (Robert Arlt) (*Le jouet enragé*)، للتشهير من طرف أحد هؤلاء «المتخصصين» الذين وجد متعة في إبراز «الأخطاء» المزعومة في الترجمة، من دون أن يدرك بأن الأمر يتعلق باختيار مقصود للترجمة الحرفية. كما انتقدنا هذا «االمتخصص» بعنف vertement، لأننا أنجزنا مقدمة لهذه الترجمة من منطلق أن الخطاب النقدي حول الأعمال المترجمة خاص طبعاً بحاملي المعرفة المؤسسة (savoir institué). وبالنسبة «للمتخصصين»، ليس للمترجمين الحق في الكلام.

أو الكتاب الذين لا يستطيعون منافسة الترجمات الفيلولوجية، لأنهم يفتقرون إلى «الجدية العلمية». وباعتبارها منتجات فرعية (sous-produits) للإبداع التحويلي، فإن هذه الترجمات تشكل الصورة التوأم - حسب تعبير فوكو - للترجمات الفيلولوجية المذكورة. ونجد خير مثال على ذلك، في **فاوست** المترجم من طرف نيرفال (Faust de Nerval) وبو المترجم من طرف بودلير (Poe de Baudelaire).

من جهة أخرى، هناك الترجمات التحسينية التي تنجز انطلاقاً من الترجمة الفيلولوجية [كلمة - كلمة] والتي تستهدف «غير المتخصصين». وبإمكان الفيلولوجي نفسه اقتراح ترجمتين للعمل نفسه، إحداهما «نقدية» و«صعبة القراءة»؛ والثانية منقحة «لفائدة «الجمهور العريض» [وكمثال على ذلك، ترجمة ليون روبان (Léon Robin) لأفلاطون]. هكذا فضل بيلسور (Bellessort) في ترجمته **للإنيادة**، استعمال اسم بلوتون (Pluton) بدل ديس[4] (Dis). وسينطلق الإجراء نفسه على «الكتابات التحديثية المعادة» (réecritures modernisantes) لأعمال فيون (Villon) أو رابلي (Rabelais). ويتعين أن نضيف إلى هذا التقسيم الثلاثي للترجمة في العصر الفيلولوجي، صيغة رابعة للترجمة المتبحرة تبين انحراف الترجمة عند ملتقي توجهين فاعلين ضمن الفيلولوجيا والترجمة، وهما الكلية (totalisation) والاقتدار الكلي (omnipuissance). وكما يوجد لدى الفيلولوجي ميل إلى معرفة كل اللغات والأعمال... إلخ. يوجد لدى المترجم ميل إلى ترجمة كل شيء وبكل الطرق الممكنة، بما في ذلك القيام بترجمة أعمال بطريقة لم يسبق إنجازها في المراحل التاريخية السابقة. وينطبق هذا الأمر على محاولات ليتري (Littré) وبورخارت (Borchardt) وبيزار (Pézard)، ترجمة دانتي إلى اللغة

---

(4) في حين، حافظ «الفيلولوجي» بيريه (Perret) كثيرا على كلمة *Dis*.

البروفانسالية وإلى الألمانية والفرنسية القديمتين. وتعتبر هاته الترجمات ذات المنحى العتيق [والمثير للإعجاب مع ذلك]، نموذجاً للروح الفيلولوجية التي تسعى إلى «تجاوز» ذاتها.

وفي جميع الأحوال، فإن هيمنة الفيلولوجيا كانت وبالاً على علاقتنا بالأعمال الكلاسيكية، لأنها أنتجت ترجمات غير مقروءة أساساً. فعندما تشتغل الفيلولوجيا في ميدانها ـ أي في تحقيق النصوص ونقدها ـ تقدم لنا أعمالاً جيدة وإصدارات نقدية للنصوص الكلاسيكية [وهو ما افتقر إليه عمل هولدرلين]؛ لكن ما إن تغامر في ميدان الترجمة والتعليق، حتى تنتج أعمالاً كارثية. ذلك أن المعرفة «الدقيقة» بعمل أوبلغة ما، لا تؤهل بتاتاً للقيام بالترجمة أو التعليق. ولهذا السبب [رغم أنه من المبتذل ذكر ذلك]، تتميز الترجمة والتعليق الفيلولوجيان بفقر كبير، على الأقل بالنسبة إلى الفيلولوجيا الوضعانية (philologie positiviste). والنتيجة هي أنه رغم كون النصوص الكلاسيكية تترجم كاملة ولأول مرة، إلا أنها تصبح ولأول مرة أيضاً، غير مقروءة ومملة وغريبة عن حساسيتنا، فبتحنيطها لهذه النصوص تساهم الفيلولوجيا، من دون وعي منها، في تكريس القطيعة مع التقليد؛ وهي قطيعة ثقافية وأدبية أيضاً.

هكذا ـ وهكذا فقط ـ يصبح هوميروس ودانتي وفرجيل غير مفهومين بالنسبة إلينا؛ في حين يحافظ التقليد بترجماته «غير الدقيقة» على علاقة حية معهم، تقوم على المحاكاة وإعادة الابتكار.

لقد حصل بعض الاستثناءات طبعاً، عندما تذكرت الفيلولوجيا أصولها الرومانسية باعتبارها محبة للغة [Philo-Logie] ولم تنحصر في إطار التبحر المحدود الأفق. وهو ما نراه لدى سبيتزر (Spitzer) وشادفالت (Schadewaldt) ورينهارت (Reinhardt) بألمانيا. وبالنسبة إلى هؤلاء العلماء الكبار، لم تخرج الفيلولوجيا عن مجال الثقافة (Bildung).

وقد اصطدمت حركة إعادة الترجمة في القرن العشرين مباشرة بالجدار السميك الذي أحاطت به الفيلولوجيا الأعمال الكلاسيكية. لهذا، فإن اكتشاف هذه الأعمال من جديد، يقتضي مناهضة المسعى الفيلولوجي، لكن ليس بالعودة إلى ترجمات غير فيلولوجية (a-philologiques) أو ماقبل فيلولوجية (pré-philologiques)، كلا! بل بالكشف عن المكتسبات الإيجابية لهذه المادة [الفيلولوجيا]، لتقديم ترجمات تروم تحقيق «دقة» أكثر دقة وصرامة وتلاؤماً مع الأعمال ومع علاقتها باللغات، من الترجمات الفيلولوجية. إن الأمر يقتضي إعادة تأسيس (ré-instituer) تقليد، تم تعطيله وإقامة الرابطة القديمة بين التقليد والترجمة من جديد، وهي الرابطة التي أشار إليها هايدغر حينما قال:

> «إن الترجمات تنقل عمل الفكر أو الشعر، في العصور التي حان زمنها. وفي هذه الحالة [...] لن تعتبر الترجمة مجرد تأويل، بل هي تقليد أيضاً»[5].

وهذا الأمر ليس أساسياً بالنسبة إلى علاقتنا بأصولنا الثقافية والأدبية، بل هو أساسي أيضاً بالنسبة إلى علاقتنا بالأعمال الأجنبية «البعيدة»، سواء كانت معاصرة أو غير معاصرة لنا. إن التأسيس لعلاقة غير متمركزة عرقياً مع الآداب الشرقية وآداب الشرق الأقصى والآداب الافريقية والأميركية الجنوبية... إلخ، يتوقف على إعادة تأسيس لعلاقتنا بأصولنا. لذلك، فإن ترجمة الملحمة اللاتينية خلخلت المسافة الكاملة لترجمة الأعمال الإبداعية بفرنسا، مثل الرواية والشعر والمسرح. وأنا أقول «خلخلت» ولا أقول قدمت نموذجاً دوغمائياً.

---

(5) Martin Heidegger, *Le principe de raison*, collection tel; 79, trad. de l'allemand par André Préau; préf. de Jean Beaufret ([Paris]: Gallimard, 1992), p. 213.

4 ـ أفق إعادة الترجمة

لكن، انطلاقاً من أي أفق يمكن أن يتحقق هذا الانفتاح الجديد للترجمة؟ ذلك أن المشكل الكبير بالنسبة إلى الترجمة الفيلولوجية هو أنها لا تتوفر على أي أفق. وأنا لا أقصد هنا مبادئ الترجمة فقط، بل نوعا من الترسخ داخل لغة وأدب الثقافة المترجمة. فنحن نترجم دائماً انطلاقاً من حالة معينة للغة وللأدب. وبهذا المعنى، فإن الشعر الأجنبي يترجم انطلاقاً من شعرنا المعاصر. فترجمة الأشعار الإغريقية في القرن العشرين، انطلاقاً من بارناس (Parnasse) أو هوغو (Hugo)، لن تجدي نفعاً. لكن هذه العملية مازالت شائعة، وهي المقترحة من طرف إيتكند[6] (Etkind).

والحال، أن إحدى مميزات ترجمة كلوسوفسكي، كما سنرى، هي أنها تمت انطلاقاً من أفق شاسع، يبدأ من مَلارميه ليصل إلى بونفوي، مروراً بكلوديل (Claudel) وسان جون بيرس (Saint-John Perse) والسرياليين وجوف. وأثير الانتباه إلى أنني لا أعني هنا، بأن كلوسوفسكي قد استخدم هؤلاء الشعراء لإنجاز ترجمته. فكل ما هنالك، هو أن هذه الترجمة لا يمكن أن تقوم لها قائمة من دون الإمكانيات الشعرية التي فتحها هؤلاء. وهذا الأمر مماثل لما أعلنه ميشونيك بخصوص الإمكانية الحالية لترجمة **الكتاب المقدس**:

«فربما تمكنت اللغة الشعرية الحديثة من أن تضع **الكتاب المقدس** في متناول الفرنسية، بكل ما تحمله من قوة على مستوى لغتها المتناغمة الأصوات ومطلقاتها المنهجية تقريباً والتي هي عبارة عن براديغمات

---

(6) E. Etkind, *Un art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique*, traduit par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur (Lausanne: L'âge d'homme; [Paris]: [Centre de diffusion de l'édition], 1982).

عروضية (paradigmes de prosodie) وإيقاعية خارجية. هكذا سيحصل التوافق بين الفرنسية الحديثة ونصوص **الكتاب المقدس**؛ ويتعين الاستفادة منه، كي تجد الفرنسية نفسها داخل إيقاعات تعرفها على ذاتها أثناء عملية الإبداع»[7].

وبإمكان الترجمة المترسخة داخل هذه الأرضية الشعرية، أن تغير بدورها مسار الشعر، وأن تكشف له عن الإمكانيات الخفية للغة. وتلك هي الدائرة الخصبة للترجمة وللكتابة.

5 ـ عن أي حرفية نتحدث؟

عندما نقرأ الدراسات المخصصة **لإنيادة** كلوسوفسكي[8]، فإننا نجد في كل سطر منها تقريباً لفظة «الحرفية». وقد نعتقد من جراء ذلك، بأن الأمر يتعلق بترجمة موهوبة وجريئة، تمت كلمة ـ كلمة. لكننا سنرى على العكس من ذلك، بأن حرفية كلوسوفسكي أعقد مما يتصور، وأن بإمكانها أن تفيدنا في توضيح ماهية الحرفية وأن تساعدنا على التمييز بشكل حاسم، بين التقليد الأعمى والحرفية.

فقد أخذ كلوسوفسكي بعين الاعتبار خاصيتين بنيويتين، تهم الأولى اللغة اللاتينية؛ وتخص الثانية القول الملحمي. في ما يتعلق باللغة اللاتينية، كتب ميشال فوكو في مقال رائع حول **إنيادة** كلوسوفسكي ما يأتي[9]:

---

(7) *Les cinq rouleaux*, trad. de l'hébreu, [présenté, commenté et annoté par] Henri Meschonnic (Paris: Gallimard, 1970), p. 10.

وقد قال بونفوي الشيء نفسه بخصوص شكسبير.

(8) تكفي مراجعه الملف الصحفي الكامل لغاليمار.

(9) Michel Foucault, «Les mots qui saignent,» *L'Express* (20 août 1964), p. 21.

«يمكن للجملة اللاتينية أن تخضع في الآن نفسه لترتيبين، وهما ترتيب التركيب الذي يجعله الإعراب (déclinaisons) محسوساً؛ وترتيب تشكيلي خالص (purement plastique) يكشف عن نظام حر للكلمات لكنه ليس بالنظام المجاني».

وطبعاً؛ فإن اللاتينية تختلف عن الفرنسية. والمقصود بها الفرنسية الكلاسيكية المكتوبة، ففي لغتنا

«يقتضي التركيب وجود النظام ويكشف توالي الكلمات عن الهندسة الدقيقة للنظام»[10].

وبصيغة أخرى، فإن نظام الكلمات في الفرنسية ليس حراً، بل يخضع [عموماً] لقواعد محددة، مثل تلك التي تضع دوماً تقريباً، الاسم الموصوف قبل النعت وترفض قلب الفاعل (l'inversion). وتبدو لنا هذه البنية «طبيعية»، لكنها ليست كذلك في الحقيقة. وهو ما لاحظه ديدرو في رسالته «حول الصم والبكم لأجل من يسمعون ويتكلمون»، حيث قال:

«إن النعوت التي تمثل الصفات المحسوسة في العادة، تحتل الصدارة في النظام الطبيعي للأفكار [...] ونحن مدينون للفلسفة المشائية (philosophie péripatéticienne) ربما، في كونها ساهمت في تحرير لغتنا، مما كان يعرف في اللغات القديمة بقلب الأفعال [...] فلغة القدماء الذين كانوا يعممون بشكل أقل [...] تتوفر على حرية أقل رتابة؛ ولربما كانت صيغة «قلب الفعل»، غريبة عليهم»[11].

وسواء تعلق الأمر بالقيم الإعرابية (valeurs flexionnelles) أو بوضع الكلمات داخل الجملة، فإنه من الواضح أن الفرنسية

---

(10) المصدر نفسه.

(11) Pierre Leyris, «L'*Enéide* restituée,» *Mercure de France* (décembre 1964), pp. 668-669.

تحررت من اللاتينية. وفي ظل هذه الشروط، يصبح كل تقليد أعمى مستحيلاً. لنأخذ على سبيل المثال هذين البيتين الشهيرين المقتطفين من **الإنياذة**:

Ibant obscuri sola sub nocte per umbram
perque domos Ditis uacuas et inania regna[12].

[البيتان 268 و269]

ستؤدي ترجمتهما كلمة - كلمة إلى ما يأتي:

«وذهب الغامضون الوحيدون تحت (الـ) ليل عبر الـ (ظلمة) وعبر مساكن ديس (Dis) الفارغة والمملكات غير المتماسكة».

ففي اللاتينية لا يقال «*Sub sola nocte*» بل توضع الصفة قبل حرف الجر؛ وهو ما يستحيل نقله إلى الفرنسية، اللهم إذا ما مارسنا «التمزيق» الذي كان يخشاه هوغو. فمن جهة، لا يمكن تمرير القيم الإعرابية للاتينية إلى لغتنا [الفرنسية]؛ ومن جهة أخرى، إذا ما تتبعنا نظام الكلمات اللاتينية، فإننا لن نحصل على علاقات جهيرية متبادلة، مادامت الكلمات مختلفة. لهذا السبب، فإن الترجمة التقليدية لفرجيل، تعيد إن صح التعبير، نظام الكلمات الفرنسية فتصبح العبارة اللاتينية (*Sub sola nocte*)؛ وكأنها موضوعة أمام تلاميذ مطالبين بإنجاز صيغة لاتينية.

هكذا، نجد في ترجمة بيريه ما يأتي:

«وذهب الغامضون تحت الليل الوحيد، وسط الظلمة»
وعبر القصور الفارغة لديس ومملكته المليئة بالأطياف[13].

(12) Virgile, *Enéide*, collection des universités de France, ISSN 0184-7155 (Paris: Les Belles lettres, 1989), livre sixième, p. 52.

(13) المصدر نفسه.

كما نجد في ترجمة إيمي باتري (Aimé Patri)، الأكثر زخرفة ما يأتي:

«وذهبوا في الظلام، وحدهم في الليل عبر الظلمة وفي منازل بلوتون الفارغة والملكات غير المتماسكة»(14).

والمشكل هو أننا عندما نترجم بهذا الشكل، فإن القول الملحمي سيرتبط أساساً بهذا اللعب «الحر» بالكلمات اللاتينية وبإمكانية رفضها وقلبها وتعليقها. . . إلخ. لماذا؟ ذلك ما يفسره لنا كلوسوفسكي في مقدمته المختصرة قائلاً:

«بما إن الجانب المفكك للتركيب الذي لا يخص النثر اللاتيني فقط، بل النظم اللاتيني أيضاً، خاضع للتواطؤ، فإننا لا يمكننا معالجته أثناء ترجمتنا لقصيدة ما، كاعتباط يختلط فيه الحابل بالنابل ويمكن تصحيحه وفق منطقنا النحوي. فالتجاور الإرادي للكلمات التي يؤدي اصطدامها إلى الغنى الجهيري وإلى مهابة الصورة، هو الذي يشكل بالضبط هيئة كل بيت شعري.

ومما لا شك فيه، أن القيمة الجهيرية (valeur sonore) للكلمة اللاتينية المدعمة بالخاصية الإعرابية (flexionnel) للغة، غالباً ما تختفي في الفرنسية، التي لم تتحرر من اللاتينية إلا عندما أصبحت من أكثر اللغات «تحليلية»، وأصبح الإعراب يحتل فيها مركزاً ثانوياً [انظر دوزات (Dauzat)]. ويمكن القول، إن هذا الاستعمال السحري (incantatoire) يختفي تقريباً في ترجمة نص مثل **الإنياذة**، ما إن نقتصر على المعنى العقلاني للخطاب المتعلق بالملحمة. وقد لاحظ مرمونتيل (Marmontel) بالضبط، كيف أن الملحمة لا تحكي مثل التاريخ، بل هي تحاكي فعلاً ما.

---

(14) Aimé Patri, «Méditations poétiques,» *Preuves*, no. 167 (janvier 1965), p. 84.

وبالفعل، فإن قصيدة فرجيل الملحمية هي عبارة عن مسرح (théâtre)، تحاكي فيه الكلمات، إشارات وحالات الشخوص كما تحاكي الأدوات المنتظمة من أجل الفعل. فالكلمات هي التي تتخذ الموقف وليس الجسد؛ وهي التي تخاط وليس الألبسة؛ وهي التي تشع وليست الأسلحة؛ وهي التي تزمجر وليست العاصفة؛ وهي التي تهدد وليست جينون (Junon)؛ وهي التي تضحك وليست سيتيري (Cythérée) وهي الدامية وليست الجروح. فبواسطة هذه التشابهات والاستعارات تحيل إشارات ومشاعر الأبطال الذين تمت محاكاتهم وفق إيقاع منتظم، على الظواهر الطبيعية والخارقة لليومي الأسطوري[15] (quotidienneté fabuleuse).

وهذا في العمق، هو ما أعلنه أرسطو في مؤلفه **في الشعر** (*Poétique*)، حيث اعتبر بأن فن «تقليد» الطبيعة هو محاكاة[16] (mimêsis). لكن، إذا كانت علاقات الكلمات في ما بينها والجمل في ما بينها أيضاً «تحاكي» الواقع من دون أن تعمل على «نسخه»؛ وذلك عبر إعادة ترتيب استدلالي للقول الملحمي وفق قواعد الفرنسية، فإنها ستفقد جوهرها الإيمائي والإيقوني.

ومادام النسخ مستحيلاً، فإننا نستنتج بأن القصيدة الملحمية غير قابلة للترجمة؛ وهو ما أقره إرنست روبير كورتيوس (E. R. Curtius) المختص في اللاتينيات، حينما قال:

«من الممكن تذوق **الأوديسا** مترجمة، لكن ذلك لا ينطبق على **الإنياذة**، حتى ولو كانت مترجمة إلى اللغات المنبثقة عن اللاتينية

(15) Virgile, *Enéide*, traduction de Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1964), p. XL.

(16) اعتبر نوفاليس (Novalis) في **المونولوغ** (*Monologue*)، بأنه كلما لعبت اللغة مع نفسها كلما «قلدت» الطبيعة. إن المحاكاة ليست مباشرة أبداً.

(langues romanes) [كالإيطالية والفرنسية والإسبانية] فمن المستحيل ترجمة فرجيل وكذلك دانتي»[17].

فما الذي يعنيه عمل كلوسوفسكي إذاً، بالنسبة إلينا؟ هل يتعلق الأمر بعملية نسخ «مع ذلك»؟

لنقرأ مرة أخرى هذه الأسطر من مقدمته: «لهذا السبب، قررنا الالتزام، أولاً وقبل كل شيء، بنسيج (texture) الأصل واقتراح اللعب الفرجيلي بالكلمات»[18]. فإلى أي مدى بلغ هذا الاقتراح؟

إليكم ترجمة كلوسوفوسكي للبيتين الشعريين المذكورين أعلاه:

«وذهب الغامضون تحت الليل المقفر عبر الظلام
وعبر مساكن ديس غير المجدية وعبر ممالك التفاهة»[19].

ولسنا مضطرين إلى أن نكون متخصصين في اللاتينية، كي نلاحظ على الفور أن الأمر لا يتعلق بترجمة كل كلمة في النص. إن عبارة (Sola sub nocte) أصبحت هي: «تحت الليل المقفر». وكيفما كان الحال، فإن لفظة (Sola) التي تعني فارغة ووحيدة، قد ترجمت بـ «مقفرة»، للحفاظ على المجانسة الحرفية (allitération) مع «مساكن» و«ديس». وقد حذفت الواو [Que] التي تربط البيتين الأول والثاني وترجمت Uacuas [فارغة] بغير المجدية و(inania) كصفة [التافهة] بـ (inanité) كاسم [التفاهة] وهو ما يذكرنا بعبارة مَلارميه الآتية:

«قطعة التفاهة الجهيرية الملغاة» (L'aboli bibelot d'inanité sonore).

فماذا يعني هذا المزج بين الحرفية والحرية؟

---

(17) M. Lobet, «Virgile non travesti,» *Le soir* (3 septembre 1964).

(18) Virgile, *Enéide*, traduction de Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1964), p. XII.

(19) المصدر نفسه، ص 162.

ذلك أن بيريه كان هو نفسه «حرفياً» من الناحية المعجمية، ومن جهته، فإن كلوسوفسكي قد ابتعد أيضاً عن البنية التركيبية للأصل.

لنأخذ مثالاً آخر من بداية **الإنياذة** ولنعمل على مقارنة ترجمات كل من دوليل (Delille) [الجميلة الخائنة] وبيريه [الترجمة الفيلولوجية الخالصة] وبالزور (Ballesort) [الترجمة المنقحة] وكلوسوفسكي. وإليكم النص الأصلي.

Arma uirum que cano, Troiae qui primus ab oris
italiam fato. profugus lauiniaque uenit
litora...[20]

[الأبيات 1 ـ 3]

ترجمة دوليل

إنني أتغنى بهذه المعارك وبهذا المحارب الورع
المبعد من طرف القدر، من حقول أجداده
ومن الضفاف الفريجية (Phrygiens) متجهاً صوب أسونيا
حيث كان أول المقتحمين لحقول لفينيا (Lavinie)[21].

ترجمة بيريه

إنني أتغنى بفظائع أسلحة مارس
وبالرجل الذي كان أول من قدم من ضفاف طروادة
إلى إيطاليا، المقدر عليه هروبه إلى ضفاف لفينيوم[22] (Lavinium).

(20) Virgile, *Enéide,* traduction J. Perret (Paris: Les Belles lettres, 1992), livre premier.

(21) Jacques Delille, *Oeuvres complètes de Jacques Delille* (Bruxelles: Impr. J. Maubach, 1817-1819), livres 1-6.

(22) Virgile, *Enéide*, traduction J. Perret, p. 5.

ترجمة بيلسور

إنني أتغنى بالأسلحة وبالبطل الذي كان الأول من بين
الجميع، الذي طرده القدر من ضفاف طروادة فقدم
إلى إيطاليا، بالضفاف التي أقيمت فوقها لفينيوم (Lavinium)[23]

ترجمة كلوسوفسكي

بالأسلحة أتغنى وبالرجل الذي كان أول القادمين من
الضفاف الطروادية.
إلى إيطاليا وهو الهارب بفعل القدر، حيث وصل إلى
الساحل اللافيني[24] (lavinien).

ويمكن القول، إنه ولا واحدة من بين هاته الترجمات تابعت النص كلمة - كلمة، لأن ترجمة من هذا القبيل ستعطي ما يأتي:

«الأسلحة والبطل [أو الرجل (uirum)] أتغنى بهما من طراودة
وقد كان الأول بضفاف إيطاليا المطرود من طرف القدر وإلى اللافيني
قدم ساحل».
وهذا كلام غير مفهوم!

لقد قام كل من دوليل وبيريه وبيلسور بتعديلات على الأبيات اللاتينية وفق منطق الجمل الفرنسية، كل واحد بطريقته الخاصة، مع الإشارة إلى التخيلات الجذابة لدوليل.

وابتعدت ترجمة كلوسوفسكي بدورها عن الأصل. إن العبارة

---

(23) Virgile, *Enéide*, collection des universités de France, texte établi par Henri Goelzer, [et René Durand]; et traduit par André Bellessort (Paris: Les Belles lettres, 1961-1967), p. 6.

(24) Virgile, *Enéide*, traduction de Pierre Klossowski, p. 3.

اللاتينية (Arma uirumque cano) ترجمت كما يأتي: بالأسلحة أتغنى وبالرجل. وهي توحي بأنها ترجمة حرفية، لكن هذا مجرد انطباع. وما مصدره، مادامت لا توجد متابعة للنص كلمة ـ كلمة؟ هنا، يتعين علينا التمييز بين مستويين: **الأول** يتعلق بالصيغة العامة لترجمة كلوسوفسكي. لأن ما هو مؤكد، هو أنه أضفى على الفرنسية طابعاً لاتينياً. وقد قال فوكو بهذا الخصوص:

«قام بيار كلوسوفسكي بإصدار ترجمة عمودية لـ **الإنياذة**. وتعتبر متابعة النص كلمة ـ كلمة في هذه الترجمة بمثابة العرض الذي تسقط فيه اللاتينية عمودياً فوق الفرنسية [...] فكل كلمة تسقط من البيت اللاتيني على السطر الفرنسي توحي وكأن دلالتها لا يمكنها الانفصال عن موضعها»[25].

وأكد فوكو بحق، على أن متابعة النص كلمة ـ كلمة، تبقى «ظاهرية» فقط، وذلك بمعنيين: فهي من جهة مجرد ظهور؛ ومن جهة ثانية، يتوفر هذا الظهور على قوة خاصة حيث يشعرنا بحقيقة [الكلمة ـ كلمة] وبقوة الحرف المؤسس من جديد، على حد تعبير ألان[26].

أما **المستوى الثاني**، فهو الذي يتم فيه إضفاء الطابع اللاتيني على الفرنسية، من دون أن تكون الترجمة نسخة مطابقة ومن دون انتهاك مجاني للغتنا [كمتابعة خالصة للنص، كلمة ـ كلمة]. وفي الواقع، يتعلق الأمر باستنبات الخاصية «المفككة» للتركيب اللاتيني داخل الفرنسية وإدراج الرد والقلب والانتقالات المميزة للاّتينيّة والتي تسمح باللعب بالكلمات داخل القول الملحمي، من دون

(25) [Foucault, «Les Mots qui saignent»].

(26) يمكننا القول، إن الترجمة الحرفية مطالبة بالظهور كمتابعة خالصة للنص كلمةً كلمة، من دون أن تكون كذلك.

تكرار ساذج لهذه المعطيات الموجودة بالأصل، أي من دون نسخها «كما هي». وسيكون الاختلاف واضحاً هنا. فما هو مترجم، هو النسق العام للرد والقلب والانتقالات وليس توزيعها على أبيات الإنيادة برمتها.

لذلك، فإن عبارة: «ibant obscuri sola sub nocte» ستصبح هي:

«وذهب الغامضون تحت الليل المقفر».

فهناك قلب للصفة في الفرنسية كما في اللاتينية. لكن مكان القلب تغير داخل البيت الشعري بشكل يسمح للفرنسية بقبوله[27].

وتلك هي النقطة الأساسية المتمثلة في البحث عن ثقوب وثغرات داخل الجملة الفرنسية، تسمح لها باستقبال بنية الجملة اللاتينية [من دون عنف كبير ومن دون أن تتمزق كثيراً؛ وإن كانت ستتمزق مع ذلك، رغم أنف هوغو].

ذلك أن وضع «مقفرة» قبل «تحت»، أمر غير مقبول في الفرنسية، لكن وضعها قبل «الليل» يصبح مقبولاً. وهذه نقطة «غير واضحة» باعتبارها نقطة استقبال وباعتبارها أيضاً بنية غير معيارية (non-normée) للفرنسية، ويتعين على المترجم لكي يقوم بالترجمة، البحث من دون هوادة عما هو غير معياري داخل لغته. إنه وحده - وليس الكاتب، اللهم إلا في حالات نادرة - من يستطيع القيام

---

(27) ذلك هو المعنى العميق والشعري لمفهوم القبولية (acceptabilité) الذي تم تطويره حالياً من طرف بعض منظري الترجمة. إن القبولية السوسيو - ثقافية، تتأسس على ما يمكن للغة المترجمة (traduisante) في كينونتها التاريخية - أن تقبله من اللغة المترجمة (traduite)، في لحظة معينة، أي في اللحظة الملائمة (Kairos).

بذلك، كما هو حال هوبكنز بالنسبة إلى الإنجليزية. إن الترجمة هي البحث عما هو غير معياري داخل اللغة الأم واكتشافه لإدراج اللغة الأجنبية وقولها بداخلها[28].

هكذا سيتم استرجاع العلاقات المتبادلة على المستوى الجهيري، أي إعادة تأسيسها انطلاقاً من كل النقط «غير الواضحة» التي وضع فيها المترجم كلماته، هناك حيث لا يسمح النسخ باللعب وحيث يهدم مسار الخطاب الاستدلالي تأثيرات الجهارة (sonorité) تسمح إعادة إنتاج النظام العام للغة اللاتينية - غير الخاضعة بشكل صارم للأصل، بل المرتبطة فقط بالقانون المنظم لما هو مصطنع - بإعادة تشكيل كل شيء. وبمقتضى ذلك، تتحد الحرية بالحرفية ويبحث المترجم عن النقط التي يمكن للفرنسية فيها أن تصبح لاتينية وملحمية بشكل طبيعي. وتعتبر حالة الصفة (l'adjectif) مثيرة هنا، خصوصاً وأنها أساسية داخل القول الملحمي - قول هوميروس وفرجيل - فعبرها يتجلى العالم المقلد في امتلاء خصائصه المحسوسة [وهو ما كان ديدرو يعرفه جيداً].

وترجع هذه الوظيفة إلى استقلالية الصفة داخل الجملة، إذ لا يكفي وجود صفات «عديدة» في الملحمة، بل يتعين ألا تكون تابعة للأسماء الموصوفة، كما هو الشأن في الأبيات الآتية:

Dixerat et niueis hinc atque Rinc diua lacertis
cunctantem amplexu malli fouet. Ille repente.

---

(28) Virgile, *Enéide,* collection des universités de France, ISSN 0184-7155 (Paris: Les Belles lettres, 1989), p. 133.

يشير ما هو غير معياري داخل اللغة الأم، إلى ما يعتبر أكثر «أمومة» أي الكينونة الأمومية للغة الأم. هكذا فإن المترجم يوجد، وبشكل مفارق، على اتصال بما هو أكثر «استقبالاً» داخل لغته؛ ويقر بأن لغته هي دوماً «مقام البعد» داخل أمومتها.

Accepit selitam flammam notusque medullas
intrauit calor et labefacta per ossa cucurrit.
[الأبيات 387 ـ 390][29]

وقالت الربة وقد أحاطته بذراعيها الناصعين كالثلج وهو المتردد،
أدفأته بعناق [مطواع] فوراً وتلقى الحرارة [المألوفة] و[المعلومة] التي
اخترقت [بانتشارها] نخاعه ورجت عظامه من الداخل[30].

ويلتقي إضفاء الطابع اللاتيني على الفرنسية والتشديد على الصفات لدى كلوسوفسكي أيضاً، في ترجمته للبيت[31] (Nemorosa Zacynthos 270).

---

(29) Virgile, *Enéide*, collection des universités de France, ISSN 0184-7155 (Paris: Les Belles lettres, 1989), livre huitième, p. 133.

(30) انظر: Virgile, *Enéide*, traduction de Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1964), p. 234.

شددت على الصفات التي تحتل هنا كل النقط الإستراتيجية داخل الجملة. وتقف ترجمة كلوسوفسكي هنا عند حدود الممكن، خصوصاً على مستوى الاستشهاد. ومن الواضح أنه حاول إبراز لعبة الصفات اللاتينية. وهذا المقطع هو الذي قال مونتاين بصدده: «إن فينوس لا تضاهى في جمالها وهي عارية تماماً ونشيطة ومتلهفة، كما هو الأمر هنا لدى فرجيل، انظر: Montaigne, *Essais*, Folio (Paris: Gallimard, 1965), p. 97, chap. v: «Sur des vers de Virgile», p. 97

وقد حافظت الفقرة التي استشهد بها مونتاين على صيغتها اللاتينية وتمت ترجمتها «فيلولوجيا» في الهامش كما يلي: «واختتمت كلامها، ولما كان متردداً، أحاطته الربة بذراعيها الناصعين كالثلج وأدفأته بحرارة لطيفة. واسترجع فولكان (Vulcain) فجأة قوته المألوفة واخترقت الحرارة المعروفة نخاعه وجسده المرتخي». وطبعاً فإن مونتاين لن يعتبر الربة «نشيطة» ومتلهفة» عند قراءته لهذه السطور التافهة.

من جهته، فإن كلوسوفسكي أراد إحياء ما أثاره شهوانياً داخل **الإنياذة**؛ وينطبق الأمر نفسه على غراميات ديدون (Didon) وإيني (Enée) [الكتاب الرابع]، التي لم يتوقف مترجمو القرن السادس عشر عن إعادة ترجمتها وتقليدها.

(31) Virgile, *Enéide*, trad. J. Perret (Paris: Les Belles lettres, 1992), livre troisième, p. 85.

بـمـا يـأتـي: «زاسـنـت الـمـكـسـوة بـالأشـجـار[32] (némoreuse zacynthe).

علماً بأن بيريه اقترح الترجمة الآتية:

زاسنت وغاباتها الكبيرة[33] (zacynth et ses grands bois)

والحال، أن لفظة (némoreux) مستحدثة، وعند فهمها [بمجرد تصفح المعجم اللاتيني الفرنسي] ستغتني لغتنا بصفة جميلة إضافية [مثل بخاري (vaporeux) ومتسخ (fuligineux)، المستنسختين عن اللاتينية أيضاً]. هذا مع العلم بأن فرجيل لا يجهل التناغم (consonance) الرائع ضمن صيغة (nemorosa zacynthos)؛ فلفظة (nemorosa) تبدو أكثر تأثيراً من الكلمة الفرنسية «boisé» [مكسوة بالأشجار].

وعندما يقترح كلوسوفسكي الترجمة الآتية:

«هكذا، في السماء الحرة، كانت المَرِحَة التي لاحظها وكان جناحاها المرفرفان، وتحت الظلمة، أبصر اليمامة من تحت الغمام»

فإن ترجمته تشدد على استقلالية الصفات وتجعلها طائرة مثل طيران اليمامة في السماء[34]. وتبدو المحاكاة هنا مثيرة وملموسة.

وفي وضع آخر، يسمح احترام القلب (respect de l'inversion) باستعادة ميزتين للقول الملحمي وهما: محاكاة الفعل الطبيعي وظهور الآلهة.

---

(32) Virgile, *Enéide*, traduction de Pierre Klossowski, p. 75.

(33) Virgile, *Enéide*, trad. J. Perret, p. 85.

«الغابات الكبيرة»، صيغة شعرية مبتذلة في القرن التاسع عشر.

(34) P. Leyris, op.cit., p. 672.

بخصوص محاكاة الفعل الطبيعي، إليكم هذه الأبيات:

«وبينما كان الأبوان الحزينان يمسكان بيول (Iule) بين ذراعيهما
ظهرت أمام أعينهما ألسنة نارية خفيفة
انتشرت فوق رأسه ولمسته من دون أن تؤذيه
حيث لعق اللهب شعره بلطف وكأنه ينتشي
حول صدغيه» [الأبيات 681 ـ 684][35]

هكذا تحاكي الأبيات بالتواءاتها، التقدم المفجع للهب فوق صدغ الطفل.

من جهة أخرى، يعتبر ظهور الرب أو الربة في **الأوديسا** كما في **الإنياذة** أساسياً. ويشدد القول الملحمي على خاصية الظهور والتجلي هاته. وكمثال على ذلك قول فرجيل:

«Dixit et auertens rosea ceruice refulsit
ambrosiaeque comae dininum uertice odorem
spirauere pedes uestis defluxit ad imos
et uera incessu patuit dea.
[الأبيات 402 ـ 405][36]

وقد ترجمها كلوسوفسكي كما يأتي:

---

(35) Op. cit, p. 57.
وإليكم ما جاء في ترجمة بيريه: Virgile, *Enéide*, trad. J. Perret, p. 64.
بين ذراعين وتحت نظرات أبويه المفجوعين، ظهرت بأعلى
رأس يول (Iule) خصلة ريش خفيفة ونشرت
نورا مثل لهب ذي ملمس لطيف، ولعقت شعره اللين
تحلقت بثبات حول صدغيه.
قارن مع بيريه: Virgile, *Enéide*, trad. J. Perret, p. 92.
(36) Virgile, *Enéide*, trad. J. Perret, p. 20.

قالت ذلك، وبينما كانت تدير رأسها، إذا بالبشرة الوردية لعنقها تشع ومن شعرها المعطر بالكوثر، انبعثت الرائحة الإلهية وامتد فستانها إلى قدميها.

أما ترجمة بيريه فهي كالآتي:

وظهرت الربة بخطواتها، كائناً حقيقياً[37].

قالت ذلك، وبينما كانت تدير رأسها، إذا بنور يشع حول جيدها الوردي، ومن رأسها، من شعرها المعطر بالكوثر انبعثت رائحة إلهية، وإلى قدميها امتدت ثنايا فستانها؛ وكربة حقيقية، بخطواتها ظهرت[38].

وهنا أيضاً، يلاحظ احترام **التباعد** بين الصفة واسم الموصوف الذي لا نجده عند بيريه: «uera in cessu patuit dea» وظهرت الربة بخطواتها، كائناً حقيقياً».

6 ـ الانبعاث

أدى إدراج النظام العام للاتينية و«لقوانين» القول الملحمي داخل الفرنسية، إلى عدة نتائج. وأول نتيجة توصل إليها أغلب الملاحظين، هي أن **الإنياذة** ظهرت من جديد، كالربة المذكورة. وقد كتب فوكو بهذا الصدد قائلاً:

«في هذا الخليج الشاسع الذي مزق ضفاف لغتنا تشع **الإنياذة** بنفسها [...] وإن ترجمة من هذا القبيل لهي صورة سلبية للعمل الأصلي، إنها أثره المحفور داخل اللغة المستقبلة. وما تحرره ليس هو

(37) Virgile, *Enéide*, traduction de Pierre Klossowski (Paris: Gallimard, 1964), p. 17.

(38) Virgile, *Enéide*, trad. J. Perret, p. 20.

نقل هذا العمل ولا مرادفه، بل العلامة الفارغة لحضوره الواقعي الذي لا يرقى إليه الشك لأول مرة»[39].

ومن جهته، تحدث مارسيل بريون (Marcel Brion) عن «الانبعاث»، أما إيمي باتري (Aimé Patri) فأشار إلى تبييض باريس (blanchissement de Paris). وبعبارة أخرى، فقد تم بلوغ الهدف من الترجمة؛ والمتمثل في إعادة فتح منافذ النص القديم. فبإمكان القارئ الإعراض عن قراءة النص برمته [لأن ذلك يتطلب مجهوداً كبيراً]، لكن حتى ولو قرأ هذا المقطع أو ذاك، فإنه سيندهش ويتأثر؛ فالملحمة أصبحت ناطقة بالفعل. وهذا هو النموذج الحقيقي لتجديد الشباب (verjùngung) الذي كان غوته يأمل في تحقيقه عبر الترجمة الكاملة.

7 ـ إعـــادة التوطيـــــن

لكن الأمر الأكثر إثارة على الأرجح، هو ما يحدث بلغتنا وما تعيشه من تجارب. وقد لاحظ ليريس بإعجاب وتأثر بأن:

«فرنسيتنا لا تنتمي إلى أي زمن، بالرغم من كوننا نبدو حاملين لفرنسية كل الأزمنة الممكنة، من أجل ترجمة الملحمة. غير أن هذا الابتعاد والتغريب هما أيضاً بمثابة توطين داخل مجال اللغة التي وهبتنا الحياة وغذتنا على مدى قرون وظلت إلى جانبنا حتى بعد الفطام. وسينتج عن ذلك شعور مرح بالأمان وذاكرة منتعشة وحنين سيتم إرضاؤه. فنحن لا نركن إلى ما هو موجود أصلاً، بل نكتشف ونتعرف على أنفسنا ونطأ الأرض ونحيا من جديد. ذلك أن النهضة هي ظاهرة ثابتة منذ الكارولنجيين[40] (carolingiens).

(39) Michel Foucault, «Les mots qui saignent,» *L'Express* (20 août 1964), p. 22.

(40) Leyris, «L'*Enéide* restituée,» p. 667.

ولا يحتاج هذا المديح الصادر عن أحد أبرز مترجمينا إلى أي تعليق. ولكن يبدو، من خلال حركة «العودة» هاته إلى اللاتينية، إن الفرنسية تعيد اجتياز كل مرحلة من مراحل تاريخها. وهو ما عبر عنه فوكو بطريقة نيرة حينما قال:

«إن العودة المفاجئة لكلماتنا إلى «المواقع الفرجيلية» (sites virgiliens) يسمح للفرنسية، وبحركة راجعة، بتجاوز كل تشكلاتها. فبقراءتنا لترجمة كلوسوفسكي، نجتاز ترتيبات الجمل ومواقع الكلمات التي أبدعها مونتاين ورونسار (Ronsard) ورواية **الوردة** وأنشودة رولان (Roland). فنحن نجد هنا توزيعات عصر النهضة؛ ونجد هناك توزيعات القرون الوسطى أو المرحلة اللاتينية المتأخرة. ذلك أن كل التوزيعات متراكبة وتسمح بإبراز المصير البعيد للغة، اعتماداً فقط على اللعب بالكلمات داخل فضائها»[41].

ويبدو هذا اللقاء بـ «مواقع» تاريخ لغتنا واضحاً عندما تستحضر الترجمة التي أضفت الطابع اللاتيني على اللغة، شعراء القرن السادس عشر الكلاسيكيين.

وإليكم هذا النموذج الصادر عنهم:

«ومرة أخرى، يُنزع من شجيرة أخرى غصن لدن
وأنا أحاول وأسعى إلى سبر الأغوار السرية.
أسود هو الدم الذي ينزف من قشرة الشجيرة الأخرى»[42].

---

(41) Foucault, «Les mots qui saignent,» p. 22.

(42) Cité par: Leyris, «L'*Enéide* restituée,» p. 671.

ولا يعتبر إضفاء الطابع اللاتيني صادماً بالنسبة للناقد الإسباني أنطونيو بورال (A. Porral) الذي يقول: «إن المهمة الصعبة التي قام بها السيد كلوسوفسكي والمتمثلة في إضفاء الطابع الجهيري للقصيدة الأصلية على اللغة الفرنسية، لا يجب أن تصدمنا، نحن المتحدثين بالإسبانية على الأقل، فنحن متعودون على عنف الترجمات منذ أن تشبعنا بتقليد كونكورا (Gongora) أبو التجديد الشعري الإسباني»، انظر: Antonio Porral, «un fundador de patria,» dossier de presse klowssowski (Paris: Gallimard, 1964).

وقد أثار كلوسوفسكي نفسه خلال لقاء صحفي مثال موريس سيف (Maurice Sève) وكورنيل (Corneille)، بخصوص عملية القلب، مستشهدا بهذا البيت الشعري:

«وإلى أي حد يمكن أن يمتد المنظر الجميل للإمبراطورية»[43]

غير أن التقارب سيبدو مثيراً أكثر مع راسين (Racine)، كما يظهر من الأبيات الآتية:

«أسكاني (Ascagne) وأبي وزوجتي كريوز (Créuse)
الذين رأيتهم وسط بركة الدم مذبوحين»
أو «لمن ستتركني يا مضيفي وأنا أحتضر
مادام لا شيء تبقى من الزوج باستثناء هذا الاسم».

ولا يعني هذا أن كلوسوفسكي اقتبس [أو انتحل] راسين وكورنيل وسيف من أجل ترجمة فرجيل؛ مثلما أنه لم ينسخ مَلارميه، كلوديل، سان جون بيرس أو جوف؛ فهذا أمر غير وارد. ذلك أنه اعتمد على أفقه الشعري الحديث، ليكتشف علاقة هذه اللغات الأدبية الفرنسية باللاتينية. ولا يقف الأمر عند هذا الحد. فنحن، وكما يرى ليريس، لا نجد في شعرنا ما يضاهي الأبيات الآتية:

«واحسرتاه ماذا سيفعل؟ وهل سيجرأ على مراوغة الملكة الهاذية
وبأي نوع من الخطاب؟ بأي خطبة سيبدأ؟»[44]

فهذه الأبيات تعلن عن إمكانية وعن منتظرات لا غير. هكذا، تنبسط الترجمة داخل زمنية لغوية مزدوجة، بحيث تمنح اللغة من

---

(43) J. Edern Hallier, *Le monde* (8 août 1964).

(44) انظر: Leyris, Ibid., p. 672.

جديد، ذاكرة تاريخها التي تبلغ الأصل، وتجعلها منفتحة على مستقبل حافل بالإمكانيات غير المتوقعة.

والآن، أريد في الختام طرح ثلاثة أسئلة وهي: إذا انطلقنا من المبدأ الذي مفاده أن داخل كل ترجمة تعتمل لغة ثالثة، فكيف يمكننا تحديدها هنا؟ وما هي الانتقادات الموجهة أو التي يمكن توجيهها إلى هذه الترجمة؟ وبأي معنى تقرِّبنا هذه الاخيرة من حقيقة الترجمة الحرفية، الملموسة بالفعل؟

8 ـ اللغـــة الثالثـــة [مكررة]

إن اللغة الثالثة [الوصية (Tutélaire) إن لم نقل الملكة] التي تعمل هنا هي اللغة الألمانية بلا ريب. ولدينا دلائل كثيرة تؤكد ذلك؛ فعلينا ألا ننسى بأن كلوسوفسكي يترجم عن الألمانية بالخصوص؛ وبأن أمه بالادين كلوسوفسكي (Baladine Klossowski) كانت تتكلم اللغتين الألمانية والفرنسية، مثلما يظهر من مراسلاتها مع ريلكه. وتعتبر الألمانية مرجعاً لا غنى عنه بالنسبة إلى كل ترجمة حرفية لنص قديم؛ لأنها هي اللغة الغربية الوحيدة التي تقيم علاقة حميمية [من دون تبعية]، باللاتينية واليونانية؛ وذلك بفضل شعرها وفلسفتها ومترجميها. فقبل هولدرلين، كان هناك فوس الذي ترجم هوميروس وفرجيل وأثار سنة 1781 ردود الأفعال المعجبة أو الرافضة نفسها، التي سيثيرها كلوسوفسكي سنة 1964. من المؤكد أن للألمانية علاقة حميمية باليونانية على الخصوص؛ لكن كلوسوفسكي لم يختبر ترجمة عمل لاتيني بالصدفة. فمن جهة دفعه التاريخ بشكل سري، إلى اختيار نص يعتبر أساسياً بالنسبة إلى مصير أدبنا [الغربي] وإلى علاقتنا الثقافية بالترجمة؛ ومن جهة أخرى، لأنه مترجم لنيتشه الذي كان يفضل، كما هو معلوم، اللاتينيين على الإغريق. وقد صرح

كلوسوفسكي نفسه بأن اللاتينية أقرب إلى الألمانية منها إلى الفرنسية، وذلك بفعل إعرابها. ولأن الألمانية هي لغة ترجمة النصوص القديمة بامتياز، فإنها تعتبر اللغة الثالثة التي ترعى (patronne) كل ترجمة حقيقية وجذرية للنص الإغريقي أو اللاتيني إلى الفرنسية. وهذا لا يعني، كما أكد بعض النقاد العدائيين ـ بأن كلوسوفسكي فرض الصيغ الجرمانية (germanismes) على الفرنسية[45]. فهو أكد بالأحرى قائلاً:

«أردت مع اللاتينية، إثارة مشكلة التركيب التي أثارها مَلارميه بخصوص الإنجليزية»[46].

وبذلك حصلنا على أكثر الترجمات تجذراً داخل صيرورة الفرنسية، لكن يستحيل على مثل هذه الترجمة أن توجد من دون لغة أخرى وهي الألمانية. وتلك هي مفارقة الترجمة.

9 ـ قابليـــة القـــراءة والإفـــراط

تتميز الانتقادات الموجهة إلى كلوسوفسكي بتنوعها، لكنها تظل ضعيفة وقليلة العدد. فهناك أولاً، الانتقادات التي لا ترى في عمله سوى خليط من الصيغ ذات الطابع اللاتيني، المتبلة (assaisonné) بمحاكاة مَلارميه، كلوديل أو سان جون بيرس. وهناك **ثانياً**، الانتقادات «الفيلولوجية» الخاطئة، المنشغلة بأحكامها الجمالية من الدرجة الثالثة، كما هو الشأن بالنسبة إلى الفيلولوجيين الوضعانيين. [ونشير من جهة أخرى، إلى أن أغلب المتخصصين في اللاتينية (latinistes)، يثمنون ترجمة كلوسوفسكي].

(45) تحدث لوبي (Lobet) عن «هذه الفرنسية المعذبة والمحفوفة بأنواع القلب الجرمانية». وهنا نجد أنفسنا مرة أخرى، داخل فضاء شاتوبريان وألان.

(46) *Le monde* (8 août 1964).

وهناك أخيراً، مؤاخذة عدم قابلية القراءة (illisibilité). وبقدر ما لا تثير الصيغتان النقديتان [الأولى والثانية] الاهتمام، فإن النقد الأخير يستحق وقفة تأمل. لكن من السهل رفضه، عندما ينطبق على المبادئ العامة للقلب والإلغاء والانزياح، التي تنظم الترجمة. وقد قال دوغي بهذا الصدد، ما يأتي:

«أما بخصوص الصعوبة التي نعتقد بأنها ناتجة عن الفصل المثبت في الفرنسية من طرف المترجم بين الاسم الموصوف والصفة [التي ليست «صفة» له بالضبط]، فإنها أقل حدة من الصعوبة التي نشعر بها، لجعل قراءة نص كلاسيكي «مفهومة» بسبب غياب المحفز [لدى القارئ]. ومعلوم أن الصيغة المشهورة بجرأتها تلتقي، فضلاً عن ذلك، مع طريقة الكلام الحي. وأنا أتحدث هنا عن التعبير الشفهي الممارس يومياً والذي لا يتردد في القول من ضمن آلاف الأمثلة:

Ce noir, passe - le - moi, ce crayon

[هذا الأسود، ناولني إياه، هذا القلم]... إلخ»[(47)].

ومع ذلك، توجد مشكلة قابلية القراءة، داخل هذه الترجمة؛ ويمكن معالجة هذه المشكلة من زاويتين وانطلاقاً من هذين السؤالين: ألا يعتبر إضفاء الخاصية اللاتينية مفرطاً؟ [وهذه وجهة نظر معروضة بحذر من طرف ليريس]. وهل تعتبر كتلة النص قابلة للقراءة؟ كإجابة عن السؤال الأول، نستطيع التأكيد بأن هذا الإفراط موجود بكثرة؛ ولا يهم أين يتجلى. ومن الممكن التساؤل عما إذا لم يكن هذا الإفراط [الذي قد نجده لدى هولدرلين وشاتوبريان] متضمناً في كل ترجمة حرفية حقيقية. وأقصد بذلك، أن حركة الاشتغال على وداخل الحرف (sur et dans la lettre)، لا يمكن أن تكون مضبوطة عند مستوى معين، شأنها في ذلك، شأن عيب الترجمة (défaut de

(47) «L'*Eneide,*» *NRF*, no. 144 (décembre 1964), p. 1085.

traduction) الذي سبق أن تحدثنا عنه. وحتى إذا لم يحدث هذا الإفراط، فإن نقط الاعتدال والتوازن و«النجاح» لن يتم بلوغها. فالبحث عن فضاءات غير معيارية للغة الأم، يقتضي وجود علاقة مبهمة مع هذه الأخيرة، يصبح المترجم على إثرها «أعمى». فليست العلاقة واضحة بشكل خالص. وفي ظل هذه الشروط، يصبح الإفراط [والفشل المرتبط به] أمراً حتمياً. فنحن نوجد أمام «عيب في الترجمة» بالمعنى الجذري؛ وليس أمام شيء قابل «للنقد» بشكل لا مناص منه. وهناك دوماً «عيب في الترجمة»؛ وبطبيعة الحال، فإن ذلك، يؤثر في قابلية قراءتها ومن ثم في مستوى قبولية (acceptabilité) النص. لنقل إن الإفراط هو النمط الذي يعرض فيه «عيب الترجم» نفسه داخل الترجمة الحرفية. وقد رأينا أين يتجلى هذا العيب، داخل الترجمات المهتمة بتصحيح المعنى، مثل ترجمة بيريه. وهذه مسألة أخرى. وإذاً، هل يمكن أن تكون كتلة النص قابلة للقراءة [بسهولة]؟ كلا بالقطع. وذلك بسبب الإفراط من جهة؛ ومن جهة أخرى، بسبب أمر لا يمكن للترجمة إلغاؤه، وهو علاقتنا بالملحمة. فهذه العلاقة هي من الحجم، بحيث لا نحتاج إلى قراءة **الإنياذة** برمتها؛ ولربما ليس باستطاعتنا ذلك؛ ويكفينا القيام بغطس عمودي وانحداري (plongée verticale et abrupte) داخل القول الملحمي.

إن الترجمة تسمح لنا بملاقاة الملحمة من جديد، لكنها لا تجعلنا نقرؤها «أفقياً»؛ ولعل أحد الأسباب هو أننا لم نعد موجودين داخل الفضاء الشفاهي الذي لم تكن الملحمة تقرأ فيه، بل تقال وتترسخ بالذاكرة وتسمع. ولربما تعلق الأمر بالحد النهائي للترجمة، ألا وهو التوقف عند عتبة مشكلة الشفاهية الملحمية (l'oralité épique). وفي هذه الحالة، لا تزال **الإنياذة** في حاجة إلى إعادة

للترجمة، لكي يتم أخذ هذه المشكلة مأخذ الجد. ويبدو أن وقت هذه الترجمة المعادة لم يحن بعد.

10 ـ منطق الحرفية

يسمح لنا عمل كلوسوفسكي بالتمييز بدقة بين الحرفية والنسخ. فالحرفية كما رأينا، تعمل على مستوى نظام اللغة والنص، عند النقطة التي يلتقي فيها النظامان معاً. وفي حالة **الإنياذة**، فإن المحاكاة (mimêsis) المتضمنة في القول الملحمي، تستثمر إمكانيات القلب والرفض والانتقال، المتضمنة في اللاتينية، مثلما تستخدم **الأوديسيا** إمكانية الوصف المركب (adjectivation composée) في اليونانية. إن الترجمة الحرفية لا تعيد اصطناع الأصل، بل المنطق المتحكم في تنظيم هذا الاصطناع (facticité). فهي تعيد إنتاج هذا المنطق، هناك حيث تسمح اللغة المترجمة بذلك، داخل نقطها غير المعيارية التي تكشف عنها في الآن نفسه. هكذا، تكتشف لغة فرنسية قادرة على اكتساب الخاصية اللاتينية والجرمانية والإنجليزية... إلخ، من دون أن يؤدي ذلك إلى ظاهرة التلوث السلبي الذي غالباً ما يحدث عندما تلتقي اللغات في ما بينها. وهناك حيث لا يوجد إفراط، تظهر الترجمة الحرفية كيف أن اللغة الأم تنفذ من دون استلاب وبفعل اصطدامها باللغة الأجنبية، داخل الطبقات الخفية لكينونتها (couches insoupçonnées de son être) والتي لا يمكنها على الأرجح، بلوغها، اعتماداً على أدبها وحده. وهذا أمر مغاير، بل يتجاوز «توسيع» اللغة الذي تحدث عنه كل من همبولت وهوغو.

11 ـ الفؤاد الأمومي للغة

يسمح هذا الأمر بملامسة مسألة صعبة، وهي علاقة الترجمة باللغة الأم، فالمترجم الذي يتحرك داخل ما هو غير معياري ضمن

هذه الأخيرة، يشتغل كما قلنا، في إطار ما هو أكثر أمومية داخل اللغة الأم.

ونحن نستشعر من جراء ذلك ـ نستشعر فقط ـ بأنه على عكس ما يعلنه الخطاب التقليدي حول اللغة الأم [حيث يخلط تاريخياً وواقعياً بين اللغة الأم (langue maternelle) واللغة الوطنية (langue nationale)]، فإن هذه اللغة ليست واقعاً منغلقاً، بل هي على النقيض من ذلك، فضاء لغة (espace de langue) منفتح ومضياف بشكل أساسي. فبالنسبة للفؤاد الأمومي للغة تعتبر كل اللغات متقاربة وقريبة ويكتشف مترجم الحرف الذي يشتغل بالقرب من هذا الفؤاد القرابة غير الفيلولوجية وغير اللسانية لهذه اللغات. ويمكننا تعلم ذلك من نموذج قدمته لنا ترجمة عظيمة أخرى لروح القرن التاسع عشر، وهو ما قام به جيمس جويس، حينما صاغ مقطعاً من مؤلفه (*Finnegans Wake*) بإيطالية نصف لهجية (mi-dialectal)، نصف دانتية (mi-dantesque). وقد كان يعلم ـ بالغريزة ـ وهو الباحث بحماس شبه مهووس، عن الفؤاد الأمومي للغة، بأن الوسيلة الوحيدة والجذرية لتمديد [وإنجاز] التعددية الصوتية للغات المثقفة (la polyphonie des koinai) داخل عمله العظيم، هي تحويلها إلى تعددية صوتية لهجية (polyphonie dialectale)؛ وبسط تآلف اللغات المثقفة المتشابكة، داخل الفضاء الأمومي للهجات. وذلك هو البعد الذي يتعين اكتشافه عند نهاية هذا المسار.

الثبت التعريفي

إتيقا (éthique): مشتقة من اللفظة الإغريقية «إتيكوس» وتعني العادات والتقاليد. وتعتبر الإتيقا علماً معيارياً، موضوعه الأحكام التي تميز بين الخير والشر وهي المعروفة بأحكام القيمة. وتتميز لفظة الإتيقا عن الأخلاق، حسب التقليد الفلسفي المثالي الألماني، بكون الأولى هي تصور عام للحياة الأخلاقية داخل المجتمع وتحديد للأسس العامة للسلوكات والتصرفات؛ في حين تقتصر الأخلاق على وصايا ومقتضيات تهم الفرد بالأساس. وهو ما لخصه الفيلسوف الألماني شليغل بقوله إن الأخلاق ترتبط بجماعات من الكائنات الأخلاقية وتهتم بشخصية كل الأفراد. وبذلك ستتخذ الأحكام القيمية في الإتيقا صبغة عامة وليست خاصة.

أخلاقية الترجمة (éthique de la traduction): تتمثل أخلاقية الترجمة على المستوى النظري، حسب برمان، في إبراز وتأكيد الهدف الخالص للترجمة والدفاع عنه؛ وتقوم أيضاً على تحديد المقصود بالأمانة والخيانة، إذ لا يمكن أن تعرف الترجمة فقط بألفاظ التواصل وتبليغ الرسائل وتوسيع مجال التبادل. كما إن الترجمة ليست نشاطاً أدبياً وجمالياً خالصاً، رغم أنها مرتبطة أشد الارتباط بالممارسة الأدبية القائمة داخل فضاء ثقافي معين. فأن نترجم معناه أن نكتب

ونبلغ ما كتبناه. لكن هذه الكتابة وهذا التبليغ لا يكتسبان معناهما الحقيقي إلا عبر الهدف الأخلاقي الذي ينظمهما. وبذلك تكون الترجمة أقرب إلى العلم منها إلى الفن.

تجريد (abstraction): تعني هذه اللفظة في الآن نفسه، العملية التي يقوم بها الذهن لبلورة المفاهيم وأيضاً ما ينتج عن هذه العملية من أفكار. والتجريد شرط من شروط قيام العلم والفلسفة مادام الأمر يتعلق ببناء مفهومي. ولهذا ارتبط بصياغة المفاهيم وتحديد العلاقة في ما بينها، بغض النظر عن اقترانها بمعطيات الواقع المحسوس. بهذا المعنى يعتبر بناء النماذج الذهنية عملاً تجريدياً.

تحليلية الترجمة (analytique de la traduction): إن المترجم مطالب بالقيام بممارسة تحليلية، يكتشف من خلالها الأنساق التحريفية التي تهدد بطريقة لاواعية، اختياراته اللسانية والأدبية. وتنتمي هذه الأنساق إلى سجلات اللغة والأيديولوجيا والآداب وإلى نفسية المترجم أيضاً. وبذلك ستتخذ التحليلية مدلولاً مزدوجاً. فهناك تحليل لنسق التحريف جزءاً جزءاً، أي تحليل بالمعنى الديكارتي؛ وهناك تحليل نفسي للترجمة، على اعتبار أن النسق المذكور لا شعوري بشكل كبير؛ وهو يتجلى كميولات وقوى تحرف الترجمة وتبعدها عن هدفها الخالص. وتسعى التحليلية إلى إبراز هذه القوى والكشف عن مرتكزاتها. وهي تهم في المقام الأول، الترجمة التحويلية والمتمركزة عرقياً، حيث تمارس لعبة القوى التحريفية بكل حرية.

ترجمة تحويلية (traduction hypertextuelle): وهي الترجمة التي تغير أحوال ما تنقله من لغة إلى أخرى. مظاهر التحويل عديدة، مثل الحذف والنقصان والزيادة والتقديم والتأخير. . . إلخ، ومن ثم فإن هذه العملية تضاد التقيد الحرفي بالنص الأصلي والأمانة. وهي تحيل كما يرى برمان، على كل نص متولد عن التقليد والمحاكاة الساخرة وتقليد الأسلوب والطريقة والاقتباس والانتحال، أو كل نوع من

التحويل الشكلي انطلاقاً من نص آخر موجود سلفاً.

يستند هذا المفهوم المستخدم في مجال الترجمة على التحديد الذي وضعه جيرار جينيت لمفهوم التحويل النصي أو الاتساعية النصية، حيث يقصد منه علاقة توحد النص (ب) وهو النص المتسع أو المحول بنص سابق (أ) وهو النص المنحسر؛ بحيث «ينشب الأول أظفاره في الثاني، من دون أن تكون العلاقة ضرباً من الشرح». بهذا المعنى تعتبر **إنيادة** فرجيل و**عوليس** جيمس جويس، نصين تحويليين لنص **الأوديسا** لهوميروس. ويعتبر ميشونيك من جانبه بأن الترجمة التحويلية تروم ضم الأصل إلى النقل وإخضاعه له، أما برمان فيرى بأنها عبارة عن انحرافات عن الأصل وعمليات مهدمة له. وقد ذكر العديد من تجلياتها مثل التطويل والاختصار والتبسيط وحذف الإيقاع... إلخ.

ترجمة الحرف (traduction de la lettre): وهي غير الترجمة الحرفية التي ينصب جهدها على نسخ لغة النص الأصلي وتكرار عباراته بشكل ساذج، ما يؤدي إلى الخلل سواء على مستوى التركيب أو على مستوى الدلالة ويثير تساؤلات عديدة حول العلاقة بين اللفظ والمعنى وبين الأصل والنقل وبين الأمانة والخيانة... إلخ. وقد اعتبر برمان بهذا الخصوص، بإن ترجمة الحرف أو الترجمة الحرفية الحقيقية هي التي تسمح بتجاوز معضلات تحويل وتشويه الأصول. فالحرفية بهذا المعنى، تشتغل على مستوى نسق اللغة ونسق النص، لذلك فإن ترجمة الحرف لا تعيد إنتاج الأصل المصطنع بل المنطق المتحكم في هذا الاصطناع. ولأن الغاية الأخلاقية للترجمة تروم تلقي الغريب في جسديته الحرفية، فإنها لن تنفصل عن حرف العمل الإبداعي وستضطر إلى القول، إنه لا أمانة إلا تجاه الحرف. فالدقة والأمانة ترجعان إلى الحرفية الجسدية للنص؛ وستكون غاية الترجمة في بعدها الأخلاقي كما قلنا، هي استقبال هذه الحرفية داخل لغتها الأم، لأن عبرها يبسط العمل منطوقه ويسمح بتجلي العالم من

خلاله. ولا نجد في الغرب تحديداً للغاية الأخلاقية للترجمة وارتباطها بالحرف، أفضل مما وجد مع الرومانسيين الألمان (شلايرماخر، غوته، هردر، نوفاليس، شليغل، وهولدرلين).

ترجمة متمركزة عرقياً (traduction ethnocentrique): يعني التمركز العرقي إرجاع كل شيء إلى الثقافة الخاصة وإلى معاييرها وقيمها، واعتبار كل ما هو خارج عن إطارها، أي ما هو غريب، سلبياً يجب أن يكون ملحقاً ومهيئاً للمساهمة في إغناء هذه الثقافة. ذلك أن كل ثقافة تسعى إلى أن تكون مكتفية بذاتها حتى تتمكن من خلال هذا الاكتفاء المتخيل، من جعل ذواتها كيانات سامية فوق الجميع (مثل الثقافة الرومانية القديمة والثقافة الأميركية الشمالية الحديثة). وتعتبر الترجمة المتمركزة عرقياً «رديئة» حسب تعبير برمان، لأنها تقوم بنفي ممنهج لغرابة العمل الأجنبي المترجم، بحجة التبليغ.

عقلنة (rationnalité): العملية التي تم فيها إرجاع كل معرفة إلى الذات المفكرة أو «الشيء المفكر» حسب تعبير ديكارت؛ حيث أصبح كل شيء خاضعاً لأحكام العقل. وبذلك تحرر الإنسان من هيمنة التقاليد وانتشرت العقلنة في كل دوائر الحياة الاجتماعية: في الاقتصاد والقانون والإدارة وفي صورة العالم التي يقدمها العلم. وقد اكتسب العقل مركزيته وسلطته خصوصاً في المجتمعات الغربية، حيث اعتبرت العقلنة مبدأً للتحديث المجتمعي والفكري.

غيرية (alterité): تقترن الغيرية بالاعتراف بالغير المخالف للذات وبرفض كل تماهٍ بين الطرفين. ولهذا ارتبطت الغيرية بمفاهيم الصداقة والحب والتسامح والضيافة. . . إلخ، لأنها بمثابة تجاوز لمفاهيم الهوية والانغلاق والدوغمائية والتعصب. وتستند الغيرية على أخلاقية تحترم الغير واختياراته وأسلوب حياته؛ وبذلك يتدعم الوجود الحر للإنسان ويتجسد الخير باعتباره تجلياً للتبادلات النافعة التي تعطي للحياة الإنسانية معنى إيجابياً.

ثبت المصطلحات

banalisation	ابتذال
univoque	أحادي المعنى
monosémie	أحادية المعنى
sur-littérature	أدب أعلى
littéraire	أدبي
participe	اسم (الفاعل أو المفعول)
comparatif	اسم تفضيل
substantif	اسم معنى
relatives (pronoms)	أسماء موصولة
problématique	إشكالية
facticité	اصطناع
objection préjudicielle	اعتراض مجحف
déclinaison	إعراب
virtuel	افتراضي
adaptation	اقتباس
omni puissance	اقتدار كلي
accouplement différenciant	اقتران فارقي
acclimatation	أقلمة

annexion	إلحاق
Illiade	**إلياذة**
tissus signifiants	أنسجة دالة
humanisme	إنسية
impressioniste	انطباعي
Enéide	**إنياذة**
rythmique	إيقاعي
iconique	إيقوني
mimologique	إيمائي
mètre	بحر الشعر
paradigme de prosodie	براديغمات عروضية
interstitiel	بيني
historiciste	تاريخاني
réflexion	تأمل
évangélisant	تبشيري
proximité d'essence	تجاور ماهوي
expérimental	تجريبي
abstraction	تجريد
esthétisant	تجميلي
rhétorisation	تحسين بلاغي
poétisation	تحسين شعري
analyse stylistique	تحليل أسلوبي
hypertextuel	تحويلي
hiérarchie	تراتبية
recul	تراجع
équivalence dynamique	ترادف ديناميكي
sur traduction	ترجمة أعلى

traduction littérale	ترجمة حرفية
polytraduction	ترجمة متعددة
traduction généralisée	ترجمة معممة
traductique	ترجمية
syntactique	تركيبي
comparaisons	تشبيهات
accentuation	تشديد
étymologisant	تشقيقي
allongement	تطويل
polyphonie	تعددية الأصوات
polyphonie dialectale	تعددية صوتية لهجية
polysémie	تعددية المعنى
généralisation	تعميم
exotisation	تغريب
ennoblissement	تفخيم
amplifications paraphrasées	تفخيمات إطنابية
arborescence	تفرع
auto explication	تفسير ذاتي
imitation	تقليد
pastiche	تقليد الأسلوب
redite	تكرار القول
prolifération babélienne	تكوثر بابلي
accomodation	تكييف
peignage	تمشيط
intertextualité	تناص
théorisation	تنظير
hétérophonie	تنوع الأصوات

hétéroglossie	تنوع الألسن
hétérologie	تنوع الأنماط الخطابية
parallèle	توازي
clarification	توضيح
invariant	ثابت
incidentes	جمل اعتراضية
appareil critique	جهاز نقدي
sonore	جهيري
littéralité	حرفية
archi-littérale	حرفية قصيّة
présence	حضور
jugement millénaire	حكم ألفي
dialogique	حواري
éthicité	خاصية أخلاقية
religiosité	خاصية دينية
romanité	خاصية رومانية
poéticité	خاصية شعرية
propre	خصوصي
linéarité	خطية
sujet traduisant	ذات مترجمة
lien d'essence	رابطة ماهوية
augmentatifs	زائدات
incantatoire	سحري
négativité	سلبية
troubadour	شاعر جوال
pseudo-argot	شبه عامية
quasi ludique	شبه لهواني

orientaliser	شرقن
poésie élégiaque	شعر الرثاء
oralité vernaculaire	شفاهية محلية
germanismes	صيغ جرمانية
palimpseste	طِرْس
rationalisation	عقلنة
ponctuations	علامات الوقف
archéologie	علم الآثار
traductologie	علم الترجمة
grammatologie	علم الكتابة
scienticifité	علمية
étrangeté	غرابة
gangue	غشاء
absence	غياب
alterité	غيرية
obscène	فاحش
franciser	فرنس
le traduire	فعل الترجمة
le philosopher	فعل التفلسف
philosophie peripateticienne	فلسفة مشائية
philologie positiviste	فيلولوجيا وضعانية
traduisibilité	قابلية الترجمة
enseignabilité propre	قابلية خاصة للتعليم
lisibilité	قابلية القراءة
juridique	قانوني
a priori	قَبْلي
inversion	قلب

valeurs sonore	قيم جهيرية
néologisme	كلمة مستحدثة
augural	كهاني عرافي
être-œuvre	كينونة العمل
inabstinence	لاامتناع
inorganique	لاعضوي
indéfini	لامحدد
imparité	لامساواة
asystémique	لانسقي
kairos	لحظة ملائمة
koinai	لغة مثقفة
langue vernaculaire	لغة محلية
langue-source	لغة/ مصدر
langue-cible	لغة/ هدف
dialectal	لهجي
l'imparfait	ماضٍ ناقص
latiniste	متخصص في اللاتينية
recépteur	متلقٍ
sui-géneris	متولد ذاتياً
homogénéisation	مجانسة
allitérations	مجانسة حرفية أو تجنيسات سجعية
mimésis	محاكاة
parodie	محاكاة ساخرة
défini	محدد
embellissante	محسنة
concrétude	محسوسية
épitômés	مختصرات

laudateur	مداح
équivalent	مرادف
référent	مرجع
émetteur	مرسل
concentré	مركز
syncrétisme	مزج
faussaire	مزوّر
lexical	معجمي
intelligible	معقول
informatique	معلوماتية
normatif	معياري
sacré	مقدس
épique	ملحمي
anti-typie	مناهضة التصنيف
logique du même	منطق عين الذات
théoricien	منظر
iconoclaste	مهدم للصور
objectivation	موضعة
copiste	ناسخ
lacunaire	ناقص
grande prose	نثر كبير
hypertextualisme	نزعة تحويلية
traductionnisme	نزعة ترجمية
littéralisme	نزعة حرفية
ethnocentrisme	نزعة مركزية عرقية
polysystème littéraire	نسق أدبي تعددي
textes fondateurs	نصوص مؤسسة

système de computation	نظام حاسوبي
épithète	نعت
souffle	نَفَس
transfert	نقل
destruction	هدم
monomanie	هوس خاص
impératif catégorique	واجب مطلق
être en soi	وجود في ذاته
médiateur	وسيط
adjectivation composée	وصف مركب
quotidienneté fabuleuse	يومي أسطوري

المراجع

Books

L'absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemand. Textes choisis, présentés et [traduits] par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy; avec la collaboration d'Anne-Marie Lang. Paris: Editions du Seuil, 1978. (Collection poétique)

Alain. *Propos de littérature.* Paris: P. Hartmann, 1934.

Arendt, Hannah. *Condition de l'homme moderne.* Paris: Calmann-Lévy, 1983.

Benjamin, Walter. *Mythe et violence.* Traduction de l'allemand par Maurice de Gandillac. Paris: Denoël, 1971. (Dossiers des lettres nouvelles)

Berman, Antoine. *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin.* [Paris]: Gallimard, 1995. (Collection tel; 252)

———. ———. [Paris]: Gallimard, 1984. (Les essais; 226)

Blanchot, Maurice. *Le livre à venir.* Paris: Gallimard, 1959.

Broch, Hermann. *Création littéraire et connaissance.* Paris: Gallimard, 1966. (Bibliothèque des idées)

Certeau, Michel de, Dominique Julia et Jacques Revel. *Une politique de la langue: La révolution française et les patois: L'enquête de Grégoire.* [Paris]: Gallimard, [1975].

Les cinq rouleaux. Trad. de l'hébreu, [présenté, commenté et annoté par] Henri Meschonnic. Paris: Gallimard, 1970.

Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand. Traduction et nouvelle présentation de Philippe Lacoue-Labarthe et A. M. Lang. Paris: Flammarion, 1986. (La philosophie en effet)

Deguy, Michel. *Actes: [essai].* [Paris]: Gallimard, 1966. (Le chemin)

Delille, Jacques. *Oeuvres complètes de Jacques Delille*. Bruxelles: Impr. J. Maubach, 1817-1819.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la différence*. Paris: Editions du Seuil, 1967.

Etkind, E. *Un art en crise: Essai de poétique de la traduction poétique*. Traduit par Wladimir Troubetzkoy avec la collaboration de l'auteur. Lausanne: L'âge d'homme; [Paris]: [Centre de diffusion de l'édition], 1982

García Yebra, Valentín. *En torno a la traducción teoría, crítica, historia*. Madrid: Ed. Gredos, 1983.

Genette, Gérard. *Mimologiques: Voyage en Cratylie*. Paris: Editions du Seuil, 1976. (Collection poétique)

———. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris: Editions du Seuil, 1982. (Collection poétique)

Granoff, Wladimir et Jean-Michel Rey. *L'occulte, objet de la pensée freudienne*. Traduction et lecture de psychanalyse et télépathie de Sigmund Freud. Paris: Presses universitaires de France, 1983.

Heidegger, Martin. *Acheminement vers la parole*. Traduit par François Fédier. [Paris]: Gallimard, 1984. (Collection tel)

———. *Le principe de raison*. Trad. de l'allemand par André Préau; préf. de Jean Beaufret. [Paris]: Gallimard, 1992. (Collection tel; 79)

———. *Questions I*. Trad. H. Corbin. Paris: Gallimard, 1968. (Classiques de la philosophie)

Histoire de la littérature française. Paris: Librairie Hachette, 1964.

Hölderlin, Friedrich. *Remarques sur Oedipe; Remarques sur Antigone*. [Précédé de] Hölderlin et Sophocle par Jean Beaufret; [suivi de] lettres de Hölderlin 1801-1804; trad. et notes par François Fédier. [Paris]: Union générale d'éditions, 1965. (Bibliothèque 10/18 ; 263)

Hölderlin Übersetzungen aus dem Griechischen. Stuttgart: J. B. Metzler, 1961.

Horguelin, Paul A. *Anthologie de la manière de traduire: Domaine français*. Montréal: Linguatech, 1981.

Le jouet enragé. Grenoble: PUG, 1985.

———. Traduction de Isabelle et Antoine Berman. Grenoble: Editions cent pages, 1994.

Kafka, Franz. *Oeuvres complètes*. Trad. Par Goldschmidt. Paris: Presses Pocket, 1983.

———. ———. Trad. Par Lortholary. Paris: Flammarion, 1983.

———. ———. Traductions par Alexandre Vialatte; éd. présentée et annotée par Claude David. [Paris]: Gallimard, 1976. (Bibliothèque de la pléiade)

Kerkhoff, Manfred. *Timeliness and Translation*. Toronto: Victoria College University, 1984.

Die krisis der europäischen Kultur. Nüremberg: [n. pb.], 1947.

Le langage. Publié sous la direction d'André Martinet. [Paris]: Gallimard, 1982.

Luther, Martin. *Oeuvres*. Trad. Jean Bosc. Genève: Labor et Fides, 1965.

Martin Heidegger. Cahier dirigé par Michel Haar. Paris: Editions de l'Herne, 1983. (Cahiers de l'herne, ISSN 0440-7273; 45)

Meschonnic, Henri. *Pour la poétique*. [Paris]: Gallimard, [1973]. (Le chemin)

Montaigne. *Essais*. Paris: Gallimard, 1965. (Folio)

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Le gai savoir*. Paris: Gallimard, 1967.

Paz, Octavio. *La fleur saxifrage: Langue et littérature*. Trad. Jean-Claude Masson. Paris: Gallimard, 1984. (Essais)

Pessoa, Fernando. *Visages avec masques*. Traduction et présentation d'A. Guibert. Lausanne: Ed. Eibel, 1978.

Rilke, Rainer Maria, Boris Pasternak and Marina Tsvétaïeva. *Correspondance à trois: Eté 1926*. Textes russes traduits par Lily Denis; textes allemands traduits par Philippe Jaccottet; poèmes de M. Tsvétaïeva traduits par Eve Malleret; coordination du texte français, Lily Denis. [Paris]: Gallimard, 1983. (Du monde entier)

Roa Bastos, Augusto. *Moi, le suprême*. Paris: Librairie générale française, 1985. (Le Livre de poche; 3048. Biblio)

———. ————. Traduit de l'espagnol paraguayen par Antoine Berman. Paris: P. Belfond, 1977.

Sappho. Trad. Edith Mora Paris: Flammarion, 1966.

Seleskovitch, Danica et Marianne Lederer. *Interpréter pour traduire*. Paris: Didier, 1984. (Traductologie; 1)

Les sept fous. Paris: Belfond, 1981.

———. ———. Paris: Le Seuil, 1994. (Points)

Shakespeare, William. *Hamlet*. Traduction de Yves Bonnefoy. Paris: Mercure de France, 1962.

Sophocle. *Antigone*. [Adapté par] Hölderlin; trad. de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe. [Paris]: C. Bourgeois, 1998.

———. *Tragédies*. Trad. de Paul Mason. Paris: Les Belles lettres, 1964.

Steiner, G. *After Babel*. Oxford: University Press, 1976.

Störig, Hans Joachim. *Das Problem des Übersetzens*. Stuttgart: H. Goverts, [1963].

Le temps retrouvé. Texte établi Eugène Nicole. Paris: Le livre de poche, 1983.

Todorov, Tzvetan. *La conquête de l'Amérique: La question de l'autre*. Paris: Editions du Seuil, 1982.

———. *Mikhaïl Bakhtine: Le principe dialogique*. Suivi de Ecrits du cercle de Bakhtine. Paris: Seuil, 1981.

Tragiques grecs: Eschyle, Sophocle. Traduction par Jean Grosjean. [Paris] Gallimard, 1967.

Virgile. *Enéide*. Traduction J. Perret. Paris: Les Belles lettres, 1992.
———. ———. Paris: Les Belles lettres, 1989. (Collection des universités de France, ISSN 0184-7155)
———. ———. Traduction de Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1964.
————. ———. Texte établi par Henri Goelzer, [et René Durand]; et traduit par André Bellessort. Paris: Les Belles lettres, 1961-1967. (Collection des universités de France)

Periodicals

Berman, Antoine. «L'essence platonicienne de la traduction.» *Revue d'esthétique*: no. 12, 1986.
«Bildung et Bildungsroman.» *Le temps de la réflexion:* 1983.
«La décision de traduire: L'exemple de Freud.» *L'écrit du temps*: no. 7, été 1984.
«L'*Eneide*.» *NRF*: no. 144, décembre 1964.
Esteban, Claude. «Traduire.» *Argile*: vol. 22, 1980.
Foucault, Michel. «Les mots qui saignent.» *L'Express:* 20 août 1964.
Gresset, Michel. «De la traduction de la métaphore littéraire à la traduction comme métaphore de l'écriture.» *Revue française d'études américaines*: no. 18, novembre 1983.
Ladmiral, J. R. «Entre les lignes, entre les langues.» *Revue d'esthétique*: Nouvelle série, no. 1, 1981.
Leyris, Pierre. «L'*Enéide* restituée.» *Mercure de France*: décembre 1964.
Lobet, M. «Virgile non travesti.» *Le soir*: 3 septembre 1964.
Martineau, Emmanuel. «La langue, création collective; ou: qui a peur de la philology?» *Po&sie*: Deuxième trimestre, no. 9, 1972.
Meschonnic, Henri. «Ce que Hugo dit de la langue» «conscience de la langue.» *Romantisme*: nos. 25-26, 1979.
Patri, Aimé. «Méditations poétiques.» *Preuves*: no. 167, janvier 1965.
Peraldi, F. «Psychanalyse et traduction.» *Méta*: vol. 27, no. 1, mars 1982.
Reinhardt, Karl. «Hölderlin et Sophocle.» *Po&sie*: no. 23, 1983.
«Traduction de Freud, transcription de Lacan.» *Littoral*: no. 13, juin 1984.
Van Der Meerschen, Jean-Marie. «La traduction française: Problèmes de fidélité et de qualité.» *traduzione tradizoine*: 1986.

الفهرس

ـ ت ـ

- ج -

- ح -

- خ -

- د -

- ر -

- س -

- ش -

- ظ -

- ع -

- غ -

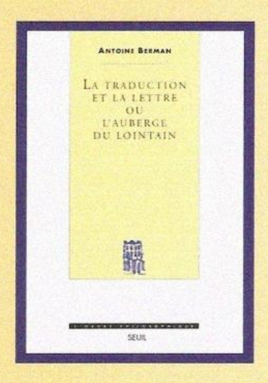
- ف -

ـ ك ـ

ـ ل ـ

ـ م ـ

الترجمة والحرف
أو مقام البُعد



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانيات ومعاجم



المنظمة العربية للترجمة

ينطلق هذا الكتاب من تصور مناهض للتمركز العرقي في الترجمة، من أجل الحفاظ على ما يدعوه المؤلف بـ «غرابة النص الأصلي»، فالترجمة هي مقام استقبال الغريب المتمثل في لغة الآخر الأجنبي وثقافته. وهي أيضاً انفتاح وإنصات وتحاور وتفاعل مع هذا الآخر.

وفي هذا الإطار تبرز أهمية الترجمة الحرفية، بوصفها بديلاً من الترجمة التحويلية التي تشوّه النص الأصلي وتبعده عن مقاصده. وقد شدّد برمان بهذا الخصوص على «**ترجمة الحرف**» التي تقوم على مبدأ نقل العمل الأجنبي بأسلوبٍ يجعلنا لا نشعر بأن هناك ترجمة، أي بما يعطي الانطباع بأن المؤلف كان سيكتب الشيء نفسه، لو أنه كتب نصه باللغة المترجمة.

- **أنطوان برمان (1942 - 1991)**: كاتب ومترجم فرنسي. من مؤلفاته: *L'épreuve de l'étranger: Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin* (1984).

- **عز الدين الخطابي**: دكتور في الإثنولوجيا من جامعة نيس - فرنسا، من ترجماته: كتاب **المغرب المجهول** (2007) للإثنوغرافي الفرنسي أوغست موليراس (Auguste Mouliéras).

الثمن: 10 دولارات
أو ما يعادلها


ISBN 978-9953-0-1783-9
9 789953 017839